LES GRANDS ARTISTES



Pinturicchio



Par Arnold GOFFIN

LES GRANDS ARTISTES

Pinturicchio

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Puvis de Chavannes, par Paul Desjardins.

3173-08. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Pinturicchio

PAR

ARNOLD GOFFIN

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)



A HÉLÈNE CANIVET

la compagne chère, l'artiste.

PINTURICCHIO

I

LES ANNÉES DE JEUNESSE.

Les bons peintres du *quattrocento* aimaient introduire leur propre ressemblance parmi les personnages dont ils peuplaient leurs tableaux et leurs fresques. Ils nous apparaissent là, Filippo Lippi, ou Gozzoli, ou Botticelli, physionomies de réalité, songeuses ou épanouies, parmi les inventions de la légende ou du rêve, au milieu des anges enfantins de quelque *Couronnement de la Vierge* ou de l'escorte fastueuse des rois mages ; et, à leur aspect, il semble que, pour nous, la peinture s'efface devant le peintre, la création devant le créateur, la magie devant le magicien. Ce n'est qu'une figure parmi d'autres figures, mais connue parmi d'autres, anonymes ou imaginaires, et qui nous attire, nous fascine, mélange impérieusement ses suggestions de vie et de pensée aux significations de douleur, d'amour ou d'extase de l'œuvre.

Le Pinturicchio s'est représenté ainsi lui-même en plusieurs de ses fresques, parmi les spectateurs de la

scène qu'il peignait, mais à S. Maria Maggiore, de Spello, satisfait particulièrement, sans doute, et à juste titre, de la belle décoration de la chapelle Baglioni, il a placé son portrait, isolément, sur une des parois, comme une parlante et fière signature. Elle est d'aspect plutôt sombre, cette effigie. Il y a de la tristesse et des sillons d'amertume sur le visage vieillissant de cet évocateur somptueux et charmé de la vie ; de l'incertitude et comme du regret dans les yeux pâles de cet artiste favorisé, au delà de son mérite, selon le sentiment de Vasari, par le succès et l'aveugle Fortune ; on ne sait quoi de souffrant, de fermé et, à la fois, d'opiniâtre...

On regarde l'œuvre voisine, une *Annonciation*, délabrée comme le portrait même, la Vierge si pure, l'Archange plein de grâce nerveuse et tout vibrant encore de son vol, puis on regarde l'ouvrier, éternisé en cette poignante image, dont on voudrait scruter les yeux fixes et les traits immobiles, pour surprendre le secret de l'âme qui anima cette apparence sans joie. Mais, que savons-nous de l'existence du Pinturicchio, que ses ouvrages, ou à peu près ? Quelle créance accorder, au sujet de son caractère, à Vasari, malveillant à son égard jusqu'à la calomnie ? jusqu'à imputer sa mort au dépit ressenti par lui de n'avoir pu s'approprier une somme appartenant aux Franciscains de Sienne ! Le Pinturicchio, rapporte l'annaliste, à propos de cette absurde anecdote, était « étrange et fantastique » ; on l'appelait le *sordicchio*, le sourd, nous apprend, de son côté, le chroniqueur pérousin Francesco Matarazzo. Les

traits de l'homme de Spello — *Bernardinus Pictoricius Perusinus*, dit l'inscription — nous figureraient bien ceux d'un être rendu fantasque et chagrin par sa taciturnité forcée, par son relatif isolement du monde brillant et effréné dans lequel il vivait. Puis, à cette époque, la conduite de la compagne qu'il avait prise vers 1495, cette Grania di Niccolò, qui devait livrer à l'abandon ses derniers jours, ne contribuait-elle pas déjà à imposer à sa physionomie ce masque soucieux ?

Il avait quarante-sept ans à l'heure — 1501 — où il traçait sur les murailles de S. Maria Maggiore ce noble portrait. Il avait donné la majeure partie de ses ouvrages, nombreux, importants, richement rétribués : les fresques des églises romaines de S. Maria del Popolo, de S. Maria in Aracœli, celles du Vatican, à la Sixtine et dans l'appartement Borgia ; celles du palais du Belvédère, du palais Colonna, du château Saint-Ange... Son art, fait de facilité élégante et de séduction, improvisateur, lui avait acquis rapidement vogue et renommée au déclin de ce siècle, puissant, d'abord, dans la beauté par les vertus régénérantes du réalisme, qui, las d'avoir tant entrepris, édifié, détruit, doutait, à présent, de lui-même et ne cherchait plus que la jouissance et l'éclat. En même temps que des maîtres au génie profond, grandiose ou subtil tels que Luca Signorelli, Melozzo da Forli, Botticelli, Ghirlandaio, Mantegna, ou, parfois, de préférence à eux, il a travaillé pour les grands de Rome. Il a été le peintre favori des della Rovere et des adversaires de ceux-ci, les Borgia,

comme il le sera, par la suite, de cette autre famille pontificale, les Piccolomini.

Quel champ pour l'observateur, en ces années mouvementées et tragiques, que Rome, capitale de la prière et de la débauche ; la plus fastueuse cité de l'Europe, et la plus corrompue, régie par des pontifes, moins pasteurs que princes, moins princes qu'oncles ou, même, que pères, et dont tous les actes, presque, étaient subordonnés aux exigences de leurs parents ou de leurs compatriotes liguriens, espagnols ou siennois. Le Pinturicchio hanta les familiers de ces Princes des prêtres, connut l'arrogance et le luxe des fils et des neveux, l'avidité des maîtresses, entendit raconter les intrigues, les scandales, les histoires de honte et de sang dont le tudesque Burchard, chapelain et cérémoniaire de la cour d'Alexandre VI, intercalait la narration flegmatique dans son *Journal*, entre la description minutieuse de deux « fonctions » papales. La force italienne, que les tyrans et les *condottieri* avaient arrachée des mains laborieuses des communes, périclitait entre les leurs. L'étranger était venu, il devait revenir encore, puis rester. Tout était remis en question ; on vivait au milieu de l'étourdissement des fêtes, dans l'appréhension du cataclysme. De temps en temps, en une hallucination d'épouvante, des moines prophétisaient, que l'on se hâtait d'enfermer ou de brûler. La voix publique colportait, comme aux temps néroniens, le récit de prodiges auguraux apparus dans le ciel ou sur la terre.

Dans le fait comme dans la pensée, c'était la confusion



Cliché Alinari.

LA MADONE DE LA PAIX.
(San Severino.)

des morales et aussi, dans toute la Péninsule, et surtout à Rome, auberge hospitalière ouverte par les Papes aux dynastes helléniques, balayés par la conquête turque, la confusion des langues et des idées : Thomas, despote de Morée, était venu avec ses filles, dont la « belle Zoé », dotée et mariée par Pie II; puis Zacharie, prince de Samos, Léonard de Leucade, et la reine Catherine de Bosnie, et Charlotte de Lusignan, reine de Chypre... Tout un monde indigent et hétéroclite, sans parler de Djem, pensionnaire du Pape, pour le compte du Commandeur des croyants! L'Orient refluait sur l'Occident, chargé de manuscrits ou de reliques dérobées à la profanation des Infidèles : princes besogneux, théologiens retors, philosophes discoureurs, nouveaux agents de la propagande humaniste dans les classes patriciennes et cultivées.

L'antiquité gagne, mais principalement dans les lettres et, davantage encore, dans la licence des mœurs, dans l'extraordinaire épanouissement de la vie sensuelle. Elle est à la mode, décidément, car il n'est pas jusqu'aux courtisanes romaines qui ne se parent de noms illustres : Portia, Cassandre, Penthésilée !... Les artistes, eux, ceux du marbre et ceux de la couleur, ces derniers surtout, n'ont, à cette heure-là, été touchés que superficiellement par la contagion. Leurs évocations païennes, déesses ou nymphes, histoires homériques, sont, chez Botticelli, Gozzoli et le Pinturicchio, par exemple, d'une grâce ignorante et naïve, délicieuse. Ils sont tout peuple encore; trop petites gens pour fréquenter, sinon sur un pied d'inégalité,

les doctes : artisans, dont le métier, au gré d'un humaniste, « ne peut guère compter parmi les arts libéraux », « ignobles gâcheurs de couleur et de gypse, dont le service et l'œuvre, écrit un autre, ne méritent aucune considération » ! Grammairiens, scoliastes, grignoteurs de textes, parasites et imitateurs des Grecs et des Romains dédaignent les artistes, qui le leur rendent bien, et, à l'occasion, ne se font pas faute de bafouer, avec le Vinci, ces individus « gonflés et pompeux, vêtus et parés, non de leurs travaux, mais de ceux d'autrui ».

A l'époque — vers 1475 — où le Pintoricchio, âgé alors de vingt et un ans, achevait le long apprentissage de douze années dont Cennino Cennini nous a laissé le programme dans son *Libro dell' Arte*, l'art, et en Ombrie, sans doute, plus que partout ailleurs, était libre, encore, de préjugés et de préconceptions dogmatiques. Stendhal, résumant d'un mot toute l'agitation complexe de la vie, disait que chacun de nous est à la recherche du bonheur, c'est-à-dire en quête des conditions d'existence susceptibles de laisser s'épanouir sans contrainte toutes nos facultés en puissance, de donner issue à ces aspirations de notre âme qui, contrariées, y entretiennent la langueur et le dégoût. L'art n'est pas soumis à d'autres lois que les créatures : lui aussi, il va à la recherche du bonheur, en d'autres termes de la pleine expansion de sa volonté de beauté. Il faut qu'il puisse obéir à l'impulsion de celle-ci, se développer selon la norme de sa propre conscience, dans le sens de la nécessité intérieure dont il se sent animé. Et l'excès



Cliché Alinari.

LE VOYAGE DE MOÏSE EN ÉGYPTE.
(Chapelle Sixtine, Rome.)

des règles et des principes arbitraires lui devient mortel.

Au XVe siècle, en Italie, comme, du reste, dans le Septentrion, l'inépuisable fécondité de l'art, la variété infinie de ses manifestations sont dans la mesure, non seulement de son ardeur juvénile, de l'enivrement de ce printemps de beauté, chaque jour renouvelé, mais de l'indépendance absolue dont il jouissait. Ni voies rigidement tracées, ni barrières. On ne se détourne point des prestiges du présent pour chercher un idéal dans les ruines et les tombeaux; la réalité vivante n'a pas cédé à l'antiquité morte. Le peintre novice, l'apprenti sculpteur, formés jusque-là dans l'atmosphère familière et cordiale de l'atelier du maître, *popolano* de Florence, de Pérouse, de Sienne, n'ont pas encore été internés entre les murs glacés de l'école, pour y subir la communauté des préceptes et de la férule, le nivellement de l'uniformité. L'art continue à grandir dans les boutiques, en attendant qu'il soit mis en danger de se pétrifier dans les académies!

Aussi, point d'écoles, à strictement parler : des peintres formés ici ou là, conservant une certaine empreinte du milieu dont ils sont issus, mais divers, admirablement, leur modèle unique étant, au fond, la nature, la réalité, réfléchies dans l'œuvre de chacun, selon sa conception, l'envergure de sa sensibilité personnelle. Aucun centre artistique — et ils abondent dans la Péninsule — d'où ne surgissent, côte à côte, des artistes de tendances nettement opposées. Les deux principaux maîtres de Pérouse, Pietro Vannucci, le Pérugin, et notre Pinturic-

chio, de son nom Bernardino di Betti di Biagio, nés à quelques années d'intervalle, l'un à Città della Pieve, en 1446 ; l'autre, entre les vénérables murailles de l'antique municipe, *Augusta Perusia*, en 1454, tout soumis qu'ils furent, probablement, à des influences identiques, ne se montrent-ils point, en dépit de certains points de contact, de certaines récurrences de celui-là chez celui-ci, profondément dissemblables dans la forme comme dans les visées de leur art ?

Situés à l'écart, l'Ombrie et ses petits bourgs peu accessibles, accrochés avec leurs acropoles fortifiées aux flancs des Apennins, n'avaient guère été atteints par les courants intellectuels nés dans les cénacles humanistes florentins et romains. Les tyranneaux — futures victimes de César Borgia, — qui se disputaient la domination de ce doux pays, *dilettanti* de la violence et de la perfidie et, aussi, quand l'âpre lutte pour l'existence leur en laissait le loisir, de l'art, étaient plus préoccupés de se préparer de mutuelles embûches que de discourir sur Platon, Aristote ou Vitruve. Saint François, dont c'était le domaine, y régnait plutôt qu'il n'y gouvernait. Sa mémoire survivait seulement dans la foule des humbles et dans la peinture, attachée toujours, à l'égal de la peinture siennoise, sous l'impulsion de laquelle elle avait débuté, à la primitive tradition religieuse, que l'attrait du vivace naturalisme florentin avait à peine impressionnée : « Épuisant son inspiration spéciale, ne suivant que de loin les audaces et les libertés florentines, écrit M. Jules Destrée, dans ses pénétrantes



Cliché Alinari.

MORT ET MIRACLES DE SAINT BERNARDIN DE SIENNE.

(S. Maria in Aracœli, Rome.)

études *Sur quelques maîtres des Marches et de l'Ombrie*, l'école ombrienne s'épanouit, envoie le Pérugin et le Pinturicchio s'illustrer, aux côtés de Botticelli et de Ghirlandaio, à la Sixtine; elle meurt, enfin, étouffée dans le triomphe de son plus glorieux enfant. »

La mentalité et le goût locaux, d'autant plus épris de suavité dans l'art qu'on la rencontrait moins dans la vie, déterminent l'accent dominant de la peinture régionale : l'onction, la dévotion, manifestées en des images d'une grâce ornée et tendre, qui, le plus souvent, font songer à des miniatures de grand format. Toutefois, on se méprendrait en même temps sur l'un et sur les autres en concluant de la teneur la plus caractéristique de son art aux mœurs de la contrée : l'Ombrie, terre de contrastes, était familière avec les outrances de la force comme avec celles de la sainteté. Les artistes indigènes ne s'étaient point cloîtrés tous, non plus, dans la reproduction presque immuable d'œuvres de bénignité. Elle avait eu le rude Ottaviano Nelli, l'illustrateur sacré et profane du palais des Trinci, à Foligno; elle avait eu le fervent et pathétique Alunno; avec Piero della Francesca, Luca Signorelli, Melozzo da Forli et, avant eux, pourrions-nous ajouter, probablement, — si les fresques peintes par lui, en compagnie de Vittore Pisanello, à Venise et au Latran, subsistaient — avec Gentile da Fabriano, son génie s'exprime en des formes savantes et mâles. L'accentuation réaliste est si vive même, chez tel de ces maîtres, que l'on a attribué, longtemps, à l'un d'entre eux, Melozzo, des

travaux effectués par Juste de Gand, ce Flamand, au séjour duquel à la cour d'Urbin, avant 1475, les Ombriens durent, peut-être, certaines des habiletése et ds nuances exquises de leur riche palette. Les artistes que nous venons de nommer avaient émigré, il est vrai, déserté l'ambiance natale, un peu stagnante et où ne se faisait point sentir l'esprit de nouveauté et de critique féconde qui agissait ailleurs. D'autres, ambitieux, plutôt, de gloire domestique, si l'on peut dire, étaient restés. Une âme de foi quiète et puérile semble s'épancher sous le pinceau de ceux-là, refléter sa sérénité inviolée dans les lignes harmonieuses de leurs ouvrages, chanter avec les petits anges couronnés de roses qui font à leurs Vierges comme un nimbe de fleurs animées et candides. Enfance, tel est le mot qui vient aux lèvres devant ces imaginations, sorties, dirait-on, en un ruissellement de clartés innocentes, d'une pensée, du sourire d'une pensée qu'aucune expérience jamais n'a désenchantée. C'est sous cet aspect que se profilent dans le souvenir les vieux peintres de Pérouse, Boccati da Camerino, Benedetto Buonfigli, et aussi Fiorenzo di Lorenzo, l'énigmatique et, semble-t-il, aux trois quarts fabuleux Fiorenzo, le maître, l'élève ou l'imitateur, selon l'opinion que l'on choisit, du Pérugin et du Pinturicchio!...

Fiorenzo, c'est entre 1463 et 1521, quelques dates documentaires, plus celle — 1487 — de sa seule œuvre authentique connue : la décoration ordonnée autour d'une niche de la sacristie de l'église de Saint-François, à Pérouse, représentant *Saint Pierre et Saint Paul* et, au-dessus,



Cliché Alinari.

GLORIFICATION DE SAINT BERNARDIN DE SIENNE.
(S. Maria in Aracœli, Rome.)

dans une lunette, la *Vierge et l'enfant*, entre deux anges, d'allures péruginesques. Cela, qui n'est pas grand'chose, est tout ce que l'on sait de lui, si l'on ajoute que, de même que le Pinturicchio, par la suite, il fut inscrit — en 1463, à quel âge? — au collège des peintres de Pérouse et siégea — en 1472 — parmi les membres, les Décemvirs, de l'orageux gouvernement de la ville.

Prise de compassion pour ce dénué, la critique scientifique l'a recueilli comme un orphelin, et comblé de dons magnifiques et disparates. S'il ressuscitait, à la façon d'Épiménide, il éprouverait, sans doute, quelque ahurissement de se voir en possession, par la grâce de MM. Crowe et Cavalcaselle et consorts, d'une si grande gloire posthume; mais il est à supposer que celle-ci ne l'éblouirait point assez pour l'empêcher de supplier ses « inventeurs » de n'en pas compromettre la solidité en lui attribuant, du même geste généreux, des œuvres dont la conception, comme la facture, démontrent, chez leurs auteurs, une trop évidente incompatibilité. Quelle ondoyante personnalité, en effet, et soumise à quels déconcertants avatars que celle qui se révélerait sous l'apparence des peintures, étiquetées au nom de Fiorenzo, à la Pinacothèque de Pérouse! Comment reconnaître la même main et le même esprit en telle *Adoration des mages*, d'intonation florentine, élégante et fine, et la série de petits panneaux brillamment enluminés, sur la scène, plantée de décors architecturaux de style renaissant, desquels des personnages fluets et frisés, pleins de désinvolture et de morgue

souriante, vont, viennent, discourent et gesticulent, sous prétexte de *Miracles de saint Bernardin*? La première de ces œuvres a été donnée, puis reprise, puis rendue — par certains — au Pérugin ; à propos de la seconde, on a parlé de Pisanello, de Mantegna, et elle fait, avant tout, songer aux panneaux, d'imagination analogue, attribués à fra Carnevale, au palais Barberini, à Rome. Au total, l'individualité de Fiorenzo apparaît d'autant plus nettement que l'on fréquente moins ses œuvres supposées! Celles-ci présentent maintes similitudes avec la manière du Pérugin ou avec celle du Pinturicchio : faut-il conclure de cette observation que ces artistes firent leur apprentissage chez Fiorenzo, lequel, cependant, a dû naître vers la même époque que le Pérugin et quelques années seulement avant Bernardino? Ou Fiorenzo, qui a vécu, d'ailleurs, jusqu'en 1521 au moins, a-t-il tout simplement emprunté à ses compatriotes, parvenus à la réputation, les éléments caractéristiques que l'on a signalés? Resterait encore, dernière conjecture, que telles des œuvres en litige appartinssent, soit au peintre du *Cambio*, soit à celui de la *Libreria*, durant la période de leurs débuts, au sujet de laquelle nous sommes tout à fait privés de renseignements?

Le Pinturicchio a une trentaine d'années, en effet, lorsque, vers 1481, il sort, pour participer aux travaux de la chapelle Sixtine, de l'ombre de ses origines. Ajouterons-nous à cette ombre l'obscurité de Fiorenzo ; au doute qui plane sur l'œuvre de celui-ci l'ignorance où nous sommes des années de noviciat de celui-là?... Buonfigli, le bon



Cliché Alinari.

L'ADORATION DE L'ENFANT.
(S. Maria del Popolo, Rome.)

peintre d'images naïves, auteur aussi d'archaïques mais énergiques fresques au Palais public de Pérouse, ne serait-il point l'initiateur cherché ? Il fut l'ami et le compagnon de son cadet, nous assure Vasari, duquel nous avions appris déjà, il est vrai, que le Pinturicchio, « dans sa première jeunesse, avait travaillé à beaucoup de choses avec Pierre de Pérouse, son maître... ». « Il tirait, ajoute-t-il, le tiers de tout le gain qui se faisait... », ce qui, semble-t-il, serait non d'un apprenti, mais d'un collaborateur. Tout sujet à caution que soit, fréquemment, le peintre-biographe, ses assertions, ici, ont de la vraisemblance et, au surplus, sont autorisées par ce qui est resté d'affinités péruginesques dans l'art du Pinturicchio. Les précisions, pourtant, sont impossibles sur ce point : les ouvrages initiaux de ce dernier sont inconnus et ceux que l'on assigne à cette période, notamment un *Saint Jérôme au désert*, de la Pinacothèque de Pérouse, la brillante et maigre *Crucifixion*, du palais Borghèse, à Rome, etc., sont, pour la plupart, revendiqués en même temps pour d'autres artistes et, tout d'abord, pour l'inévitable Fiorenzo. La *National Gallery* et la collection Bufalini, à Città di Castello, possèdent des Madones à l'enfant d'un type indécis, non sans raideur, appartenant, peut-être, à la jeunesse de notre peintre. Plus tardifs sont, certainement, le tableau de la vieille sacristie de S. Maria Maggiore, à Spello : une *Vierge à l'enfant*, dont la physionomie s'apparie, avec une moindre finesse, à celle des Madones de la maturité ; le *tondo* de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne : la *Vierge et saint Joseph* dans un paysage,

avec ses deux fraîches figures d'enfant, à l'expression à la fois espiègle et suave : Jésus, vêtu d'une robe parsemée de fleurs d'or, et saint Jean-Baptiste couvert d'une peau de mouton, qui s'éloignent, bras dessus, bras dessous, et, enfin, le tableau à la détrempe de l'église de Torre d'Andrea, près d'Assise : la *Présentation de Jésus au temple*, sous un portique à la manière du Pérugin, œuvre timide et gracieuse, parmi les figurants de laquelle on a voulu identifier le portrait de l'auteur.

En somme, Bernardino essaie ses pas dans les pas de ses aînés ; tout en se consacrant aux usuelles interprétations religieuses ombriennes — et dans ce domaine, comment faire autrement et mieux que le Pérugin ? — il cherche encore sa voie personnelle. L'orientation décisive, l'occasion de se produire que son talent attendait, c'est à Rome qu'il les rencontre. Son passage de la solitaire Pérouse, avec sa vie étroite, acharnée aux luttes civiles, dans la capitale apostolique, pleine d'antiquité et d'actualité, de gens et de paroles, agitée, surprenante, nouvelle, exerça sur lui son influence et, surtout, l'exemple, l'entretien, à la Sixtine, des maîtres florentins, féconds en inventions, experts dans la beauté, qui travaillaient là, en même temps que le Pérugin et que lui-même, à la splendide et vivante décoration de la chapelle. Quelle école comparable à celle-là, quelle excitation plus stimulante pour le jeune artiste arrivant avec le métier, la technique de son art, acquis dans sa patrie, et avide de se produire, de couvrir, lui aussi, de vastes surfaces, d'y



Cliché Alinari.

ALEXANDRE VI (Détail de la *Résurrection*).
(Appartement Borgia, Rome.)

faire surgir dans la magnificence des perspectives et des édifices le galbe élégant des figures ?

Mais sa vocation, il l'aura pressentie, en Ombrie même, par l'étude de ses prédécesseurs et de ses contemporains : Giotto et les autres, à la Basilique d'Assise, lui auront parlé leur bref et expressif langage ; Gozzoli, à Montefalco, Piero della Francesca, à Arezzo, combien d'autres, ailleurs, réalistes ingénus ou savants, maîtres de la grâce ou de la force, auront laissé dans son esprit juvénile la hantise de créations analogues. Puis, prestiges non moindres, ç'auront été, par la suite, les spectacles de la réalité, le charme partout présent du pays, la vétusté majestueuse des monuments antiques, le rythme clair des modernes, et, en ces décors de noblesse et d'harmonie, la vie pittoresque et diverse, avec ses pompes et ses parades, ses fêtes, ses cortèges de dévotion ou d'apparat, ses représentations pieuses ou bouffonnes, dans les cités ou à la cour, petite ou grande, des princes, des cardinaux et des papes.

La vie ajoute tous les jours à l'art d'un maître comme le Pinturicchio ; elle retire tous les jours à celui d'un maître comme le Pérugin. Celui-ci a créé un poncif, manifesté dès ses premières œuvres certaines : quelques figures d'un sentiment ineffable. Il a surpris le secret de l'extase : elle est partout en ses ouvrages, dans les personnages, l'expression de leurs visages, leurs regards illuminés, leurs gestes, dans les objets, même, qui les entourent. Le site parsemé d'arbres qui profilent leur feuillage fin et lustré dans la pourpre incandescente de l'azur

crépusculaire; les anges, les mains jointes; les saints aux yeux brûlants et doux, dans leurs costumes aux teintes éclatantes : tout, le décor et les acteurs, semble se consumer silencieusement, au milieu du ravissement embrasé d'un rêve surnaturel. Certes, ni pour la conception, ni pour la forme, admirablement fermes et émouvantes, en ses œuvres primordiales, on ne saurait mettre le Pérugin en balance avec le Pinturicchio. Cependant, si, à la comparaison de la vision originale et concentrée du premier, celle du second paraît diffuse et superficielle, ce défaut même l'a sauvegardé, pourrait-on affirmer, de la décadence lamentable dont la fin de la carrière de Vannucci a été attristée. On ne doit pas accueillir sans réserves les racontars de Vasari — peu sympathique pour les peintres ombriens — sur le Pérugin, qu'il inculpe d'avarice, de rapacité et, en outre, d'avoir été de « très peu de religion », sa « cervelle de porphyre » n'ayant jamais pu se rendre accessible aux preuves de l'immortalité de l'âme; mais, même sans se laisser influencer par ces propos, l'impression que l'on reçoit, en général, des ouvrages du Pérugin reste hésitante, quant à la réalité du sentiment religieux qui les a, presque uniformément, inspirées. L'habileté, évidemment, n'est pas exclusive de la sincérité, mais on souhaiterait à celle-ci une expression plus incisive, moins clichée, et, forcément, l'on reste incrédule lorsque l'on entend Rio imputer l'espèce de dissolution finale du génie de Pietro, plutôt au désarroi d'âme qu'aurait occasionné chez lui le supplice



Cliché Alinari.

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE DISCUTANT AVEC LES PHILOSOPHES DEVANT L'EMPEREUR MAXENCE.
(Appartement Borgia, Rome.)

injuste de Savonarole, qu'au naturel affaiblissement de facultés d'invention, qui, depuis longtemps, avaient renoncé à s'exercer.

Semblable fléchissement ne s'observe point chez le Pinturicchio. Bien au contraire, il s'augmente et se renouvelle, vient avec des imaginations fraîches — le réservoir n'en était-il pas inépuisable ? — à des tâches plus difficiles. C'est un conteur, et qui s'amuse de sa propre verve, d'autant plus abondante que sa « matière » est riche. Les récits illustrés par lui sur les parois de l'appartement Borgia et de la *Libreria* de Sienne, ne les a-t-il pas transformés en contes où la réalité fait escorte à la légende et la fantaisie à l'histoire ?

Certains, qui ravalent notre héros au rang d'un « entrepreneur de peintures », dénoncent, non sans quelque raison, l'étrange inertie de sentiment dont témoignent, sauf rare exception, les nombreuses créatures de l'artiste. Mais ce phénomène n'est pas exceptionnel, ici. L'art du xve siècle est, en général, plus attentif à saisir la réalité qu'à la rendre vivement expressive. Combien, parmi ces artistes, travaillant au milieu des catastrophes, des pestes, des famines, au sein d'une société secouée de soubresauts tragiques, qui aient, comme l' « inquiet et extravagant » Botticelli (les épithètes sont de Vasari), laissé saigner leur sensibilité dans leur œuvre ? Ce temps où ils vivaient, le trouble et les remous spirituels et, même, les turpitudes et les cynismes illustres, nous en paraissent, certainement, plus saisissants qu'aux contemporains,

qu'à ceux, du moins, qui n'avaient pas l'âme d'un Dante ou d'un Michel-Ange.

Le Pinturicchio, c'est l'homme des apparences, et qui se réjouit et se complaît en elles. Son domaine est là. Il a reçu de la nature les dons propres, non à attendrir, mais à éblouir ; non à faire de son art le véhicule de ses indignations ou de ses souffrances, mais, seulement, le reflet diapré du monde extérieur. Ce reflet, il n'est partout, ni toujours d'un égal attrait. L'entrain trop expéditif de l'évocateur a failli, quelquefois, à la sévérité nécessaire de l'art. La collaboration, dans l'exécution des grands cycles de fresques, d'un nombre considérable de compagnons et d'aides a dû nuire aussi, il faut le constater, à la réalisation parfaite des projets élaborés par le maître. La généralité de ses œuvres de petit format le montrent fidèle à la tradition ombrienne, tandis que ses fresques, nous l'avons dit, témoignent de l'étude fructueuse des décorations florentines. Car, en dépit du silence des textes, on peut croire, ou, plutôt, on doit croire qu'il connut Florence, les fresques de S. Maria Novella, de S. Marco, du palais Médicis. Le conseil de l'Angelico, de Gozzoli et de tant d'autres, admirables et subtils, était bon à entendre pour lui. Il est regrettable qu'il lui ait manqué de travailler dans cette cité et d'en subir les salutaires disciplines. Il serait entré en défiance de sa facilité en subissant la critique de ces Florentins d'esprit prompt et de langue acérée, qui, peu enclins à se contenter d'ouvrages passables, ne ménageaient le blâme à personne, fût-ce aux artistes les plus réputés : car, constate Vasari,

« Florence fait de ses artistes comme le temps des choses qu'il a créées, lesquelles faites, il défait et consume peu à peu... ».

II

A ROME.

Sur les murailles et à la voûte de la chapelle Sixtine, l'œuvre des maîtres florentins et ombriens, appelés à Rome, en 1481, par Sixte IV, et celle, exécutée au siècle suivant, par Michel-Ange, semblent confronter deux visions opposées du monde, l'une, toute en charme aisé et souriant ; l'autre, toute en volonté puissante et tendue. La pensée diverse, un peu décousue, qui flâne et qui s'attarde, grisée d'elle-même et de la vie, de Ghirlandaio, de Botticelli, du Pinturicchio, rencontre en ce lieu, comme une dénégation péremptoire, presque comme une réprobation, la pensée du génie sublime et sombre, exprimée par d'extraordinaires figures et qui semble jaillir, avec celles-ci, en raccourcis sculpturaux, en gestes brefs, lumineux et subits comme des éclairs.

L'histoire sacrée détaillée en anecdotes par ses prédécesseurs, lui il l'a frappée en sentences comminatoires. Tellement que l'on s'illusionnerait entendre retentir, à la fois, dans la salle illustre, le verbe haletant et impérieux du Dante ou de Savonarole et la parole vagabonde et joliment imagée de *novellieri* enjoués. Cependant, l'admiration stu-

péfiée et silencieuse suscitée en nous par le Buonarroti n'offusque point la séduction exercée par les brillantes figurations des bons peintres du *quattrocento*. Entre les conceptions encolérées de celui-là, ceux-ci intercalent leurs belles images pleines de vie heureuse et déployée, récits mis en parallèle symbolique d'épisodes de la vie de Moïse et de celle du Christ, qui retiennent et captivent.

Dans la fraîcheur des paysages illuminés, bornés par la ligne accidentée des montagnes et ennoblis par l'antiquité des édifices, arcs de triomphe, temples octogones, colonnades, portiques ; autour du prophète israélite, du Rédempteur ou des apôtres, mille personnages apparaissent, acteurs ou spectateurs — figures féminines, fines, vibrantes et fières de Sandro ; calmes physionomies viriles de Ghirlandaio ; figures énergiques ou effervescentes de Signorelli ou du Pérugin ; mille personnages, dispersés en groupes devant la fontaine auprès de laquelle le jeune Moïse rencontre l'aimable fille de Jethro, rassemblés en troupe d'émigrants ou en foule d'auditeurs, au pied du Sinaï couronné d'orage, sur les rives du Jourdain ou du lac de Tibériade, pour fuir la servitude d'Egypte ou pour écouter Jésus...

La majesté des souvenirs bibliques se marie ici avec la fantaisie délicieuse, les aspects de grâce épanouie et de beauté allègre de la vie, reflétée en des esprits libres et juvéniles. Car ils étaient jeunes tous les membres de cette brigade ardente et laborieuse, les chefs, avec lesquels l'architecte pontifical, Dolci, avait traité : Cosimo Ro-

selli, Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Vannucci, comme leurs collaborateurs, leurs « familiers », moins âgés d'une dizaine d'années, Piero di Cosimo, Luca Signorelli et notre Bernardino. Ils s'étaient engagés à peindre les sujets choisis, « soigneusement et fidèlement, et du mieux qu'ils pourraient, comme ceux déjà faits par eux-mêmes ». Au nombre des ouvrages terminés dont il est ainsi parlé, se trouvaient deux fresques, détruites ensuite pour livrer place au *Jugement dernier* de Michel-Ange, et exécutées par le Pérugin, avec la probable participation du Pinturicchio. Celui-ci, on est fondé à le croire, travaillait depuis plusieurs années avec le Pérugin, lorsqu'ils vinrent ensemble à Rome. Aucun succès, aucune épreuve ne pouvaient être plus favorables au développement de l'un et de l'autre que le compagnonnage journalier, à la Sixtine, avec leurs confrères florentins ; que la contribution à une grande œuvre commune, dont l'accomplissement simultané emportait, naturellement, une critique et un contrôle mutuels incessants. Ils étaient venus là de leur patrie, avec leur mentalité tout ombrienne, avec le préjugé un peu nonchalant d'un art vite satisfait, en général, de la monotonie exquise de ses expressions suaves, et la transplantation en une atmosphère, moins pure, certes, mais enfiévrante, chargée de ferments d'ambition et de volonté ; le séjour en cette capitale avide d'événements, de jouissances et d'intellectualité, ne pouvaient point ne pas élargir leurs idées et leur vision, aiguillonner en eux le désir de créations imposantes et mémorables.

Jamais, ensuite, le Pérugin ne surpassa lui-même son ample et magnifique *Remise des clefs à Saint Pierre*, d'une inspiration si intense dans la noble symétrie de ses personnages et de son décor. Quant au Pinturicchio, ses qualités natives d'illustrateur ingénieux, qui devaient lui valoir une si prompte renommée, commencent à se manifester dans les deux fresques : le *Voyage de Moïse en Égypte* et le *Baptême du Christ*, dont la paternité, totale ou partielle, lui est dévolue. On comprendra que nous nous gardions de suivre les savants et méticuleux critiques allemands qui ont indiqué, avec une précision plus étonnante que convaincante, la part du Pérugin et celle du Pinturicchio dans la confection de ces peintures : le maquis des attributions n'est pas moins ardu et embroussaillé que celui de la procédure ! L'entreprise est purement spéculative, d'ailleurs, M. Corrado Ricci le constate en excellents termes dans son importante monographie de notre peintre, étant donné l'effort naturel des coopérateurs pour conserver à leur œuvre un caractère homogène. Et, vraiment, l'allure générale des deux fresques, on ne sait quel flottement difficile à définir dans la conception, semblent dénoncer dans leur élaboration une espèce de compromis inconscient entre les tendances à la concentration et à la solennité du maître et les propensions toutes contraires du disciple. La situation, subordonnée à l'origine, de ce dernier ne tarda point, sans doute, à croître en importance, le Pérugin ayant dû apercevoir bientôt, s'il l'ignorait encore, que son aide était fertile en ressources, en inspirations aimables et pittoresques



Cliché Alinari

HISTOIRE DE LA CHASTE SUZANNE.
(Appartement Borgia, Rome.)

et plus apte que lui-même, si pauvre inventeur, à briller dans la fresque décorative ; de sorte, peut-on supposer, qu'après lui avoir demandé des travaux secondaires, il en arriva très vite à lui confier, tout en en conservant toujours la direction supérieure, la préparation de parties de plus en plus considérables de l'œuvre.

Les différences de facture que décèle l'examen détaillé de celle-ci et la présence d'une figure d'une accentuation fougueuse, aussi étrangère à l'art des deux maîtres de Pérouse que celle de l'ange par lequel Moïse, dans le *Voyage en Égypte*, est arrêté, ne pourrait-elle légitimer la conjecture que le Pérugin et ses familiers, le Pinturicchio et, quelquefois, Signorelli, ayant établi, chacun de son côté, des esquisses du sujet, choisissaient, après discussion, la meilleure, pour la reporter sur les cartons définitifs ? Quoi qu'il en soit, on conserve (Musée des Offices, à Florence ; *Livre de Venise* ; Musée du Louvre, etc.) un grand nombre de dessins attribués au Pinturicchio et qui ont l'apparence de projets pour certains personnages ou groupes des fresques de la Sixtine. Nous citerons par exemple, aux Offices, un dessin pour la gracieuse figure de femme portant un vase sur la tête, répétée deux fois, à l'avant et à l'arrière-plan, à droite, dans le *Voyage de Moïse*, et qui, dans son allure rythmée de canéphore antique, est de pure extraction florentine. Le *Livre de Venise* nous montre, entre autres, des types de femmes qui pourraient se rapporter à l'épisode de la *Circoncision* de l'enfant de Moïse par sa femme Séphora, représenté à gauche du

même ouvrage ; leur coiffure très spéciale, composée d'un bonnet roulé en spirales sur les tempes, se découvre fréquemment par la suite chez Bernardino. Cependant, on ne peut se prononcer sans hésitation sur la destination réelle de ces dessins, car le Pinturicchio, à l'exemple d'autres artistes du temps, avait coutume de recueillir des croquis d'après les œuvres de ses émules.

La plupart des fresques de la Sixtine comportent, selon l'usage de l'époque, plusieurs scènes, péripéties successives d'une même histoire, représentées aux divers plans de la peinture. C'est ainsi que le *Voyage de Moïse* comprend, outre les épisodes mentionnés plus haut, les adieux du prophète à son beau-père Jethro, et que, dans le *Baptême du Christ*, sont figurées, derrière le motif principal, d'une part, la prédication du Sauveur, de l'autre, celle du Baptiste, devant une multitude d'auditeurs. Sur les côtés du cadre, ou même mélangés aux acteurs du drame biblique ou évangélique, surgissent quantité de personnages qui, pour reprendre une spirituelle comparaison de Mr. Phillipps, sont là à peu près comme les spectateurs huppés dont la scène du théâtre de l'ancien régime était encombrée. Et pour nos habitudes d'esprit, le contraste est étrange, le rapprochement singulier, qui nous font apercevoir, évoqués sous le même aspect de réalité, les êtres du mystère et du miracle et ceux de l'actualité, les éternels et les momentanés : le Sauveur recevant l'ondoiement mystique de la main du Précurseur ; le Père apparaissant dans la nue, avec sa lumineuse escorte de chérubins frémissants ; le



Cliché Alinari.

MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN.
(Appartement Borgia, Rome.)

Saint-Esprit descendant sous la forme d'une rayonnante colombe, et, aux alentours, non point en contemplateurs, ni en fervents, mais immobiles et comme ignorants de la représentation sacrée déployée sous leurs yeux, des enfants, de graves dignitaires, de jeunes seigneurs non moins graves, fiers dans leur chatoyant costume, coiffés crânement de la toque d'où jaillit le flot violent de leur épaisse chevelure.

Et, au total, de la confusion de ces images de foi et de ces images de vie, un charme émane, d'autant plus vif que la composition, dans la distribution à la fois savante et naïve de ses groupes, s'harmonise, s'équilibre, ici, autour de la figure centrale de l'ange armé; là, autour du beau groupe de Jésus et de saint Jean, d'une plasticité si ferme et si imposante. Ce groupe appartient certainement au Pérugin, dont l'intervention active semble, du reste, avoir été plus étendue dans le *Baptême du Christ* que dans le *Voyage de Moïse*, où apparaissent nombre de types — enfants; personnages, le dos tourné, drapés dans leur manteau, etc. — empreints du style du Pinturicchio et qui lui devinrent familiers. Quant aux paysages, celui de la seconde de ces fresques, surtout, personne n'en conteste la paternité à notre peintre. Et de fait, c'est déjà avec son horizon délimité par des montagnes aux inflexions douces, avec son fleuve sinueux qui, traversant une échancrure de la chaîne, va baigner les murailles d'une ville lointaine, avec ses massifs un peu artificiels de rochers verdoyants, le site de nature et de poésie, ombrien, au sein de l'atmo-

sphère duquel Bernardino localisera toutes ses créations : décor délicieux, planté de palmiers épanouis, d'ifs aigus, de sombres cyprès, d'oliviers argentés qui, droits et ardents comme des cierges, semblent se consumer dans l'air subtil, tout irradié d'or et de rayons...

Les vieillards qui se succédaient sur le trône de Pierre, impatients de compenser la brièveté de leur pontificat par le nombre et la splendeur de ses œuvres, ne laissaient guère de relâche aux artistes employés par eux. Le 15 août 1483, la Sixtine, son beau cycle décoratif étant achevé depuis plusieurs mois déjà peut-être, était inaugurée en grande pompe. Les brillantes qualités du jeune Pinturicchio, la verve rapide de son pinceau, l'avaient mis en faveur auprès des membres influents de la famille della Rovere et, pendant une dizaine d'années, les plus fécondes de sa carrière, nous le voyons tenu en honneur par les Papes depuis Sixte IV jusqu'à Jules II, dont le règne marque, avec l'avènement, dans la Ville Éternelle, de Raphaël, de Michel-Ange et de Bramante, la décadence et le discrédit de l'art épris de réalité présente, d'analyse amusée et intime de la vie, cher au xve siècle.

« Étant à Rome, au temps du pape Sixte, avec Pietro Perugino, nous apprend Vasari, dont les renseignements, ici, nous sont confirmés par ailleurs, le Pinturicchio avait fait liaison avec Dominique della Rovere, cardinal de Saint-Clément (un des nombreux neveux de Sixte IV), de sorte que ledit cardinal, ayant fait dans le Borgo Vecchio un très beau palais, il voulut que le Pinturicchio le peignît et qu'il



Cliché Alinari.

HISTOIRE D'ISIS ET D'OSIRIS.
(Appartement Borgia, Rome.)

fit sur la façade les armes du pape Sixte, tenues par deux *putti* (petits génies nus). Il fit, également, dans le palais de Sant' Apostolo quelques travaux pour Sciarra Colonna. Et, peu de temps après, c'est-à-dire en l'an 1484, Innocent VIII, Gênois, lui fit peindre quelques salles et loggias dans le palais du Belvédère où, selon la volonté du pape, il peignit, entre autres choses, une loggia toute de vues de pays, et y représenta Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples, à la manière des Flamands, ce qui, comme chose peu commune jusque-là, plut beaucoup ; et, dans le même lieu, il peignit une Notre-Dame à fresque, à l'entrée de la porte principale. A Saint-Pierre, dans la chapelle où est la lance qui perça le flanc de Jésus-Christ, il peignit en un tableau à la détrempe, pour ledit Innocent VIII, la Madone, plus grande que nature. Et, dans l'église de S. Maria del Popolo, il peignit deux chapelles, une pour ledit Dominique della Rovere ; l'autre, pour le cardinal Cibo, dans lesquelles ils furent ensevelis, plus tard ; et en chacune desdites chapelles, il retraça le portrait desdits cardinaux... Et, dans le palais du pape, il peignit quelques chambres qui donnent sur la cour de Saint-Pierre, dans lesquelles les planchers et les peintures ont été, il y a peu d'années, renouvelés par le pape Pie IV. »

Certaines peintures énumérées dans ce texte ont disparu, la *Madone de la lance*, par exemple, commandée par Innocent VIII, auquel le Grand Turc, soucieux de complaire au gardien de son frère Djem, compétiteur possible de sa souveraineté, avait offert l'insigne relique. Des vestiges,

seulement, et des fragments, dont quelques-uns datés, subsistent des décorations du Belvédère (1487), où notre peintre travailla en même temps que Mantegna ; du palais Domenico della Rovere (1490 — aujourd'hui collège des Pénitenciers) et du palais Sciarra Colonna. Les éléments de ces décorations, scènes et figures en clair-obscur ou en couleur sur fond bleu, sur fond d'or mosaïqué, etc., l'artiste en avait puisé l'inspiration dans les peintures dont l'exploration des *grotte* (d'où le terme générique de *grotesques*), des ruines antiques, avait amené la découverte. Il tire ainsi des décombres des siècles, pour lui rendre l'aspect du jour, toute la faune mythologique : Harpies funèbres, griffons ailés, hippocampes et centaures, satyres hilares, sphinx sévères, dont il associe les formes de chimère aux entrelacs, aux enroulements, aux volutes d'une flore capricieuse et stylisée... Si l'on y regarde bien, on aperçoit que c'est le fond immémorial des créations zoomorphiques de l'imagination orientale, dont, après la Grèce et Rome, les Byzantins reçurent, par une autre voie, l'héritage, et auxquelles, à l'origine du XIV[e] siècle, l'art italien avait commencé à se jouer, pour les délaisser bientôt. Sans doute leur avait-il manqué, alors, de paraître avec le prestige communiqué à toutes les choses grecques et romaines par la propagande humaniste ?... Car c'est la Grèce et Rome qui jaillissent de la nuit confuse des âges, rient sur les murailles, courent sur les voûtes, festonnent de leurs fantaisies fantastiques les lunettes, les médaillons, les cartouches, où, en ces demeures ecclésiastiques, le Pintu-



Cliché Alinari.

LA SIBYLLE DE DELPHES.

(S. Maria del Popolo. — Voûte du chœur, Rome.)

ricchio a évoqué, pêle-mêle parfois, toutes les antiquités, celle de l'histoire comme celles du mythe et de la légende : Curtius, Horatius Coclès, Mucius Scevola au geste héroïque, et saint Georges, vainqueur de la Tarasque, et Samson, et David ; la fière Esther et la sanglante Judith : Léda séduite, Europe ravie et l'équivoque Ganymède...

L'antiquité, certes, n'était pas nouvelle dans la peinture : la nudité ingénue des nymphes florentines de Botticelli avait lui, déjà, au milieu de la fête juvénile et fleurie de sa *Primavera* ; déjà, il avait fait surgir Vénus sur la mer, dans la naïveté d'un matin moins puéril qu'elle ; mais n'est-il pas curieux qu'un artiste issu de la pieuse tradition ombrienne et qui, au fond, y resta toujours si inféodé, soit devenu l'initiateur, même dans les églises, d'un système de décoration nourri de paganisme, qui dorénavant accola, ainsi qu'un commentaire inattendu, le dérisoire encadrement de ses emblèmes de guerre ou de volupté, de ses masques ou de ses rondes bachiques, au mystère ou à la prière des représentations et des cérémonies liturgiques ? Sans aucun doute, là où nous restons saisis de la disparate, le siècle, en sa mentalité composite, également sollicitée par les hérédités dogmatiques du moyen âge et par l'attrait panthéiste de l'antiquité, trouvait-il une jouissance. Et de ces rapprochements devait naître une délectation délicate pour les esprits qui, à l'exemple de tel helléniste, rêvaient de la canonisation de Platon ou de l'entrée du Christ dans l'assemblée olympienne des dieux ouraniens !...

En marge des fresques consacrées par le Pinturicchio

aux héros de l'humilité franciscaine, dans l'église romaine de S. Maria in Aracœli, il a déroulé, antithèse étrange, le cortège triomphal dun empereur, derrière le char duquel se précipite une cohue de soldats chargés d'armes et d'étendards, de captifs et d'esclaves nus. Cependant, la part relativement restreinte donnée là à ce genre d'ornementation en camaïeu permet de situer, avec la plupart des critiques, les peintures de la chapelle Bufalini immédiatement après celles de la Sixtine. Il est séduisant, au surplus, de présumer que les Bufalini, de Città di Castello, désireux de faire acte public de gratitude envers saint Bernardin de Sienne, dont la médiation, jadis, avait éteint la haine qui divisait leur maison et celle des Baglioni de Pérouse, aient songé à aider, en même temps, leur humble compatriote, déjà connu d'eux, à produire sa première grande œuvre indépendante, à Rome.

Hormis une *Impression des stigmates*, détériorée, et une sorte de petit intermède familier, d'un vif relief : deux moines, à la physionomie très observée, dont l'un, fort gras, semble écouter le récit — ou la leçon — que lui fait son confrère, devant plusieurs laïques, dont un Turc, toute l'illustration de la chapelle a trait à saint Bernardin. Notre peintre nous montre d'abord le jeune Siennois dans les actes précurseurs de son apostolat : en extase devant la Madone peinte au-dessus de la porte Camollia, cette « maîtresse » à laquelle, selon qu'il disait à sa mère intriguée et anxieuse, il rendait visite, chaque jour ; puis, plus loin, retiré du bruit et des vanités



Cliché Alinari.

LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Appartement Borgia, Rome.)

de la cité, « en un lieu caché », à l'imitation de saint François. L'adolescent, amaigri de mortifications, vêtu d'une grossière robe blanche, marche en lisant le long de la lisière verdoyante d'un bois, près d'un massif de rochers qui masque en partie la perspective d'une ville. C'est une grande paix solitaire, animée seulement par les mouvements furtifs d'un petit lapin qui grignote une plante, aux pieds de l'ermite; tellement que ce dernier, absorbé par la méditation des Ecritures, n'aperçoit même point, attroupés sur la route voisine, de nombreux personnages qui, tout en le contemplant, semblent témoigner, les uns — des vieillards et des religieux — de l'admiration; les autres — de fringants damoiseaux, plastronnant sous leur fastueux pourpoint rouge, la main sur la hanche — du dédain ou de la moquerie. Mais Bernardin s'est décidé à renoncer au monde et, en une autre fresque, il nous apparaît, figure un peu grêle, dépouillé à peu près complètement de ses vêtements, et s'apprêtant dévotement à recevoir la bure franciscaine des mains d'un moine entouré de quelques frères mineurs. L'événement se passe devant une arcade soutenue par des piliers décorés de trophées et, au sommet de l'un d'eux, des armes des Bufalini — une tête de buffle, portant une rose entre les cornes — soutenues par un *putto*. Les analogies de cette scène avec le début fameux de la vie religieuse du Petit Pauvre d'Assise ont entraîné, par une inadvertance assez comique, l'éminent critique Schmarzow à baptiser cette peinture : *Saint François prend l'habit des franciscains*!

La *Mort de saint Bernardin* retrace, en même temps que l'ascension paradisiaque de l'âme du saint, l'exposition de son corps à la porte de l'église d'Aquila, où, pour satisfaire la piété populaire, il dut rester durant vingt jours. Bernardin, dans la robe et le capuchon de son ordre, la face émaciée et anguleuse, les yeux caves, est couché sur une litière, au milieu d'une place bordée d'architectures riches et légères. Sous un portique à piliers bleus et dorés et autour de la couche funéraire, quantité de gens, moines, femmes chargées de nourrissons, estropiés et calamiteux guéris par les mérites du saint, circulent ou sont rassemblés en groupes pleins de vénération. Non loin de la figure austère du mort, deux petits enfants jouent, presque nus, emblème inconscient de renaissance, et aux extrémités de la fresque, deux personnages, tournés vers le spectateur et à peu près étrangers à l'action, se présentent avec la semblance de portraits : c'en sont, en effet, et d'une vérité admirable, aussi bien le vieux Nicolas Bufalini, dans la gravité de son âge et de ses fonctions magistrales, avec sa tunique de brocart doublée de vair et sa barrette rouge, que son fils, élégamment drapé dans une robe rose.

Avec la *Glorification de saint Bernardin*, nous laissons la terre pour le ciel : le Christ a paru au firmament mystique, au milieu d'une *mandorla* ailée de chérubins. De son escorte aérienne de chanteurs et de musiciens, deux anges se sont détachés, dans l'envolement fluide de leurs ailes et de leurs voiles flottants, dont les teintes fines ou profondes,

violettes et jaunes chez l'un, chez l'autre rouges et vertes, vibrent sur l'azur verdâtre du fond. Chacun d'eux arbore un lys et ensemble ils soutiennent la couronne d'or qu'ils vont poser sur la tête du saint. Celui-ci, entre le royal saint Louis de Toulouse et l'humble saint Antoine de Padoue, désigne le Christ de sa main droite levée et montre sur le livre qu'il tient ouvert de la gauche ces mots de l'antienne du *Magnificat : Pater, manifestavi nomen tuum hominibus*... que les frères de son couvent entonnaient, à vêpres, au moment où il rendait l'esprit. Derrière les saints, dans la prairie verte qui dévale et finit en une vaste perspective, on voit saint Bernardin prêchant ou procédant à un de ces *Brucciamenti delle vanitá* que, plus tard, Savonarole pratiqua à Florence, et, sur le côté droit, se jetant, le crucifix à la main, entre les Bufalini et les Baglioni en armes qui, pour emprunter le langage énergique du chroniqueur Dino Compagni, en sont « venus au sang ».

On peut discerner en cette œuvre, complétée par les nobles figures d'Évangélistes de la voûte, le reflet, en quelque sorte, dans la pensée impressionnable de son auteur, de l'art de toutes les personnalités captivantes qu'il avait approchées. Ce qui y est bien à lui, c'est la félicité, pour ainsi dire, de la conception, le plaisir de vivre et de faire; on ne sait quoi de franc et de simple, sans prétention et sans déguisement, assez communs, si l'on veut, en cet âge où, observe Stendhal, « les convenances n'écrasaient point la vie », ni les grands maîtres, l'art, mais qui, en dépit des défauts et des inégalités qu'on a rudement reprochés au

Pinturicchio, se manifestent chez lui avec un charme auquel il est impossible de rester insensible. Peut-être, à Aracœli, le charme est-il d'autant plus grand que cette figuration, avec son Christ planant parmi les anges nimbés du tremblement diapré de leurs ailes, avec son saint François stigmatisé et ses saints triomphants, avec les souvenirs de bataille et de paix qu'elle commémorait, devait être pour le jeune artiste comme un *ex voto* patrial, une glorification, non seulement de Bernardin, son patron, mais aussi de la douce, de la violente terre d'Ombrie...

Sans balancer, Vasari imputait les succès du Pinturicchio auprès des membres du patriciat clérical au caprice de l'inconstante Fortune. La critique moderne, qui s'est occupée de notre artiste surtout après la sensationnelle réouverture de l'appartement Borgia, en 1897, ne lui a pas été beaucoup plus bienveillante. Si, d'un côté, on lui a donné nombre d'ouvrages douteux, notamment dans les églises romaines de S. Croce in Gerusalemme, de S. Pietro in Montorio, de S. Cecilia in Trastevere, de S. Cosimato, etc., on s'est évertué, de l'autre, à lui tirer des mains ce qui, incontestablement, lui appartient : le mérite de son œuvre reconnue, dont les qualités les plus originales et les inventions les plus heureuses seraient, non de lui, simple et avisé metteur en scène, mais de l'hybride Fiorenzo, du Pérugin, de Signorelli, de Melozzo da Forli, voire du jeune Raphaël, qui débutait au moment de sa pleine maturité ! Certes, ce n'est point un créateur toujours en transe de beauté, comme Donatello, ni un

poète comme Botticelli; peut-être doit-on ne voir en lui qu'une façon d'historiographe étincelant, qu'un ménestrel expert en nobles contes sacrés et profanes, mais son attirante personnalité, toujours juvénile — parce que superficielle? — ne laisse jamais de se dégager nettement, de maintenir ses caractéristiques, quelles que soient les influences qui l'aient affectée.

Démêler quand, à quel point, comment, le Pinturicchio a cédé à l'influence de tel ou tel contemporain est d'autant plus difficile, au reste, que, ainsi que le constate Vasari, il s'aidait de collaborateurs, de provenance évidemment diverse, dans l'exécution des cycles décoratifs élaborés par lui. Dès lors, qu'est-ce qui y est de la main du maître, de celle des élèves? La question se pose, chaque fois, et on ne s'étonnera pas que les réponses soient contradictoires. Au fond, l'ordonnateur est toujours le Pinturicchio : c'est lui qui a pensé, conçu, dessiné, et ses compagnons n'ont été que les agents matériels de sa pensée, chargés de reporter les images des cartons dans la fresque ou, seulement, d'achever les parties de celle-ci laissées incomplètes par le *capo maestro*. Probablement les choses se sont-elles succédé de la sorte pour la décoration, effectuée à partir de 1490, des chapelles de S. Maria del Popolo, l'une, consacrée par le cardinal Domenico della Rovere, l'autre, par Sixte IV (la troisième chapelle mentionnée par Vasari, celle du cardinal Lorenzo Cibo, a été transformée au XVII[e] siècle). Leur ornementation comprend, notamment, en dehors du cadre de grotesques sur fond d'or, de

figures en clair-obscur ou en camaïeu devenu usuel, des tableaux d'autel : l'*Adoration de l'Enfant* et la *Vierge entourée de saints*, et des fresques insérées dans les lunettes des voûtes et relatives à la vie de saint Jérôme ou à celle de la Vierge. L'histoire de la Vierge, très endommagée, nous révèle un Pinturicchio plus sobre, exposant les péripéties de son récit avec une simplicité presque giottesque, dans la *Nativité*, par exemple, dont on peut rapprocher la *Nativité de saint Jean-Baptiste*, peinte, plus tard, au Dôme de Sienne. Quant aux histoires de saint Jérôme, il semble bien qu'il faille se ranger à l'avis de M. Ricci, qui n'y reconnaît point la facture de Bernardino. De même, si l'*Adoration* de la chapelle della Rovere, d'une imagination tout ombrienne dans le décor, la disposition, à l'arrière-plan, des épisodes secondaires : Cortège des rois mages; Annonciation aux bergers; si le type de la Madone, avec son visage délicat et modeste et ses fins cheveux blonds en bandeaux, identique à celui que nous rencontrerons si souvent par la suite, dans l'Appartement Borgia, à Spello et ailleurs, ne laissent aucun doute sur le nom de l'auteur, l'hésitation s'impose devant la Vierge de la chapelle de Sixte IV, qui n'est qu'une réplique alourdie de la première.

En ce temps-là, Orvieto parachevait la décoration intérieure du Dôme, à la façade duquel ses constructeurs du XIVe siècle avaient mis une si merveilleuse parure de mosaïques et de marbre sculpté. L'Angelico, déjà, était venu, qui y avait laissé, sur une voûte, des images de mansuétude



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME.
(Musée de Dresde.)

et de suavité ; Signorelli allait venir, pour y figurer l'épouvante tremblante et nue du Jugement dernier. En juin 1492, les administrateurs de l'église traitaient avec le Pinturicchio pour la représentation, dans la chapelle majeure, de deux *Évangélistes* et de deux *Docteurs de l'Église*. Quelque obscurité règne sur les péripéties de ce travail, dont il ne reste pas grand'chose. Il semble qu'à la suite de démêlés avec l'*opera del Duomo*, l'artiste délaissa son entreprise, puis la reprit, moyennant un nouveau contrat, signé en mars 1496, où il ne s'agit plus que de deux *Docteurs de l'Église*. Les honoraires, fixés dans le premier accord à 100 ducats, indépendamment de la fourniture d'un logement, de grain et de vin, d'or et d'argent pour les fresques, ne montent plus, dans le second, qu'à 50. Le règlement définitif de ce compte est constaté le 5 novembre 1496.

Sans doute Bernardino travailla-t-il à Orvieto par intervalles, entre 1492 et 1496, car il existe deux lettres d'Alexandre VI aux autorités de cette cité, leur annonçant, le 29 mars 1493, le retour prochain de l'artiste, occupé, en ce moment, à « quelques travaux » au Vatican; les priant, au contraire, le 9 mars 1494, de le renvoyer à Rome, afin qu'il y termine les ouvrages commencés par lui. Ce sont, évidemment, ceux de l'Appartement Borgia, entamés vers la fin de 1492, première année du pontificat d'Alexandre, et qui devaient être terminés à l'heure où Charles VIII, l'étrange « messager de Dieu », invoqué par Savonarole pour le châtiment de l'Italie et la réforme de l'Église, en admirait avec surprise la ma-

gnificence toute fraîche, lors de son passage à Rome, en janvier 1495.

Les souvenirs de corruption et de sang qui font comme une sombre auréole au nom des Borgia pèsent sur la pensée du visiteur de l'Appartement. Alexandre, César, Lucrèce, grands d'infamie, ont vécu leur vie, agi leurs actes sous ces voûtes, entre ces murailles, où leur goût espagnol, raffiné et barbare, a voulu que l'or resplendît, profusément, partout et, partout aussi, jusqu'au fronton des arcs de triomphe érigés dans ses fresques par Bernardino, la figure de force opiniâtre et brute, le taureau de leurs armes, dont, aux fêtes du couronnement, on vit dresser sur le parvis de Saint-Pierre d'énormes effigies de bronze doré, comme le symbole farouche et luxurieux du nouveau règne. De sorte qu'à l'entrée de ce lieu célèbre, les réminiscences tragiques, la curiosité de ces personnages emportés dans un vertige de sacrilèges et de crimes, requièrent davantage, d'abord, que les peintures pleines de sérénité ombrienne et de tranquille enchantement du Pinturicchio : Où, parmi la foule multicolore des acteurs mis en scène par l'artiste, où le Pape, ses enfants, sa maîtresse ?

« Le Pinturicchio, nous affirme Vasari, peignit au-dessus de la porte d'une chambre la signora Giulia Farnèse, sous les traits d'une Notre-Dame et, dans la même peinture, la tête du pape Alexandre qui l'adore... » L'impudeur n'effrayait point Alexandre, si les récits de fêtes fastueuses et obscènes consignés dans son *Journal* par le chapelain Burchard sont exacts, mais, ainsi que l'ont

prouvé le père Ehrlé et M. Stevenson, dans leur monumental ouvrage sur l'*Appartement Borgia*, l'imputation de Vasari est sans fondement. Alexandre, cependant, est là, agenouillé, en effet, sous sa chape lourde de joyaux et d'or, mais c'est devant le Christ qui, au milieu d'une gloire flamboyante de rayons, vient de sortir du sépulcre. Rien dans le visage lisse et replet du pape, avec son crâne chauve, son front fuyant éclairé par de petits yeux noirs et durs, son nez busqué et la sensualité de ses lèvres ; rien qui réponde au geste de prière de ses courtes et grasses mains jointes. Il est dans l'attitude officielle de sa fonction, mais à quoi rêve-t-il, cet impassible ou ce dissimulé? C'est un portrait hallucinant d'intensité, mais le seul certain de tout l'Appartement. La tradition ou la légende sont évidemment erronées, qui ont voulu reconnaître César et Lucrèce, trop jeunes, alors, dans les protagonistes de la *Dispute de sainte Catherine* : l'empereur Maxence barbu et la petite sainte pâle, si jolie sous ses cheveux blonds et ses vêtements bleus et rouges à fleurs d'or. Cette dernière n'aurait-elle pas emprunté ses traits à la « belle Giulia », réputée. comme Lucrèce, pour sa chevelure dorée ? Mais est-il vraisemblable que, dans ce cas, le témoignagne d'indignité de cette fresque n'aurait pas été détruit sous le règne du frère de Giulia, ce Paul III, dont l'avènement fut commémoré par ses valets, sur les murailles mêmes de l'Appartement Borgia, en des inscriptions gravées grossièrement au couteau : *VV Paulus III et VV Farnesia proles ?...*

M. Ricci, qui raille doucement cette « manie de recon-

naissance qui égare les meilleurs critiques », ne laisse pas de céder à la tentation et de discerner sous l'apparence des trois soldats vigilants ou endormis de la *Résurrection*, où figure le pape, trois des fils de celui-ci : Juan, duc de Gandie ; César, encore cardinal, et le petit Joffré, âgé d'environ treize ans, à cette époque. C'est un sentiment plutôt qu'une opinion, apparemment ; une simple induction, formulée déjà, en partie, dans le *Pinturicchio* de M. Steinmann, qui, identifiant aussi César avec le soldat appuyé sur sa hallebarde, reléguait les deux autres parmi les « créations idéales ». Quant aux types orientaux contenus en certaines fresques de l'Appartement, la *Dispute de sainte Catherine* et le *Martyre de saint Sébastien*, ont-ils été inventés, observés ou copiés par le peintre ? D'où sont-ils venus, pour se placer à gauche et à droite du trône de Maxence, ce Turc enturbanné de blanc, avec sa robe à dessins symétriques bleus et rouges ; ce Grec anguleux de physionomie comme de costume, dans l'élégance de sa robe jaune, de son manteau rose et de ses rouges brodequins à lacets dorés ? Sont-ils empruntés aux dessins que l'on attribue, au Musée Staedel, à Francfort, et au Louvre, à Gentile Bellini, dessins que cet artiste aurait exécutés durant son long séjour à Constantinople ? Mais n'y avait-il de Turcs qu'en Turquie, et n'est-elle pas plus plausible l'hypothèse de M. Venturi que les dessins auraient été faits sur le vif, à Rome même, par le Pinturicchio même ? La Ville Éternelle, nous l'avons remarqué, était devenue l'arche où, dans le déluge de l'invasion ottomane, s'étaient

réfugiés tous les petits princes de la Morée et de l'Archipel, et les Turcs, sans doute, n'y manquaient pas non plus, fût-ce seulement dans la suite de Djem. Le sultan prisonnier doit être reconnu, en tout cas, dans le Turc, en magnifique manteau de brocart d'or, sur un cheval blanc, que l'on voit à droite de la *Dispute de sainte Catherine* ; s'il restait quelque doute que ce soit là, le prince au « visage terrible », à l'attitude remplie de majesté et de superbe, que Mantegna, occupé à travailler au Belvédère, en 1489, décrivait au Gonzague, son patron, il suffirait pour le dissiper de rapprocher la physionomie du personnage de Pinturicchio de celle qu'a donnée à Djem l'auteur contemporain d'un dessin conservé à la Bibliothèque d'Arras.

L'Appartement Borgia s'ouvre sur la salle des Pontifes, décorée, au temps de Léon X, de « belles et variées inventions », comme dit Vasari, par Giovanni da Udine et Pierino del Vaga ; c'est le plafond de cette salle qui, durant l'été de l'an 1500, faillit, en s'effondrant, tuer Alexandre VI. Les cinq salles suivantes, dont les voûtes et les lunettes ont été, toutes, décorées par notre peintre, aidé de ses élèves, ont reçu des noms appropriés aux sujets des fresques que l'on y rencontre. L'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des mages*, la *Résurrection du Christ*, la *Descente du Saint Esprit* et l'*Assomption de la Vierge* ornent la première salle, celle des Mystères. Chacun de ceux-ci est surmonté, ainsi que d'une parlante épigraphe, d'une figure de prophète, porteur d'une banderole dont le texte énonce la prédiction correspondante. Dans la salle

des Saints, en dehors d'une *Visitation*, qui aurait dû se trouver dans la salle précédente, les peintures retracent des épisodes — inspirés, pour la plupart, de la *Légende dorée* — de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie, de saint Paul ermite et de saint Antoine abbé, de sainte Barbe et de saint Sébastien ; l'histoire de la chaste Suzanne et, au-dessus de la porte d'entrée, la Vierge et l'enfant. Vient ensuite la salle des Arts libéraux, sur les murailles de laquelle ressuscitent, une fois de plus, avec une grâce qui galvanise leur désuétude, les vieilles allégories, chères au moyen âge, du *Trivium* : Grammaire, Rhétorique, Dialectique, et du *Quadrivium* : Musique, Astronomie, Géométrie et Arithmétique. La Peinture et la Sculpture, populaires artisanes, ne sont pas encore admises en ce savant aréopage ! Les deux dernières salles, celle du *Credo* et celle des Sibylles, nous ramènent à l'histoire sacrée, l'une avec ses figures d'apôtres, dont chacune exhibe, sur un phylactère, quelques mots du *Credo* ; l'autre avec tous les voyants, prophètes hébreux et sibylles grecques et romaines, qui augurèrent la venue de l'Homme-Dieu. A la voûte de la deuxième et de la cinquième salle, au-dessus des actes des saints et des paroles des sibylles, sont relatés, en images d'une fantaisie charmante et singulière, des histoires de la théogonie égyptienne et hellénique. On y découvre les aventures et les travaux d'Osiris et de sa sœur Isis, le cortège triomphal du bœuf Apis, Io métamorphosée en vache par Jupiter... Mythes rattachés, sans doute, on ne sait trop par quelle retorse et courtisanesque logique, au taureau



Cliché Alinari.

PIETA.

(Pinacothèque Vannucci, Pérouse.)

héraldique des Borgia qui profile, au surplus, de tous côtés sa masse épaisse et son masque têtu.

L'impression d'ensemble de l'Appartement est grande et magnifique. Une harmonie émane de toutes ces calmes et somptueuses figurations, de toutes ces fresques d'un coloris tantôt assourdi et soyeux, tantôt vif et aigu, où les dominantes, l'or des reliefs condamnés par l'académiste Vasari, le vert doré des paysages baignés de crépuscule ou d'aurore, les rouges éclatants, les bleus purs, les jaunes stridents des costumes, jettent leurs notes de joie ou de fête. Et certes, elle est, tout entière, issue d'une imagination unique, cette décoration ; d'une imagination plus ingénieuse que puissante, mais pleine d'entrain dans l'emploi de ses dons limités, heureuse d'œuvrer et qui savait faire luire dans son œuvre l'allégresse dont elle se sentait animée. Ici, le Pinturicchio fait songer, parfois, à l'aimable Gozzoli. Et, vraiment, à certains égards, il apparaît ainsi qu'un Gozzoli d'une mentalité plus lente et plus rêveuse, trop tenu par sa tradition originelle, trop savant déjà, aussi, peut-être, pour pouvoir égaler le maître florentin dans sa vision mobile, limpide et naïve de la vie. A l'instar de ce dernier, il aime ennoblir ses perspectives de « fabriques », d'édifices aux lignes amples et belles, comme à y faire surgir la majesté rayonnante des architectures antiques. C'est devant un grand portique que l'ange de l'*Annonciation* dessine son geste extatique ; dans la *Visitation*, c'est au seuil d'une construction portée par de luxueux piliers que se rencontrent Elisabeth et Marie. Mais sa pré-

dilection dans le choix du décor va au paysage, l'élément le plus lumineux de son art : il situe en plein air même les épisodes que la coutume ou la vraisemblance placent en un lieu clos, la *Descente du Saint-Esprit*, par exemple. et la comparution de sainte Catherine devant Maxence.

La mise en scène des récits qui ont servi de thème à ces peintures est, en général, ravissante. Une grande simplicité s'y associe à une science délicate, soucieuse avant tout d'harmonie décorative. La pensée de l'artiste se joue, inconsciente et agile, parmi les anachronismes : Toutes les contrées et toutes les époques, la Judée du Christ, la Babylone de Nabuchodonosor, Rome où pâtit Sébastien et le désert où fut tenté Antoine se confondent dans l'uniformité d'une beauté ingénue, faite de fantaisie animée et de réalité regardée. Les suggestions qui émanent de ces œuvres sont complexes ; il semble, quelquefois, que celles-ci interprètent, non les fastes de la religion régnante, dans le palais même du chef de cette religion, mais on ne sait quelles fictions théâtrales, représentées sous des traits à la fois réels et chimériques. Comment échapper à cette sensation devant l'histoire de la chaste Suzanne, transformée en une sorte de conte idyllique ? Car c'est en un jardin de féerie arcadienne que la femme de Joachim, à moitié déshabillée, vêtue seulement d'une souple robe bleue, a été surprise par les deux concupiscents vieillards. Derrière sa clôture faite d'une mur rouge et d'une haie de roses et de joncs d'or, dans l'herbe piquée de fleurs, de petits animaux sont épars, biches, lapins, cerf, témoins innocents de la



Cliché Alinari.

L'ANNONCIATION.
(S. Maria Maggiore, Spello.)

turpitude des hommes. Et la fontaine dans laquelle la pudique Juive était sur le point de se baigner épanouit ses vasques, surmontées du joli groupe doré de l'enfant au dauphin, comme les corolles superposées d'une grande fleur de métal, d'un bleu ardent relevé d'or... Sainte Catherine, également, qui discourt d'un air subtil et candide au milieu d'une assemblée de personnages de cour, brillants et immobiles, sur une vaste place, non loin d'un imposant arc de triomphe, orné de statues et de bas-reliefs, n'a-t-elle pas un peu la semblance de la Reine de Saba étonnant de sa sagesse le sage Salomon ou, mieux, de quelque princesse des *Mille et une nuits*, venue des confins fabuleux de l'Orient, à la recherche du prince perspicace qui devinera les énigmes à la solution desquelles l'octroi de sa main et de ses trésors est subordonné ? Cependant, c'est une sainte promise au martyre et qui, héroïquement, défend et exalte sa foi !

Tout le christianisme est dans ces salles, ses fastes sacrés, ses prophètes, ses apôtres, ses saints, ses croyances et ses doctrines théologiques et scolastiques, résumé en images. Et ces images, destinées à prêcher le renoncement, la prière, le sacrifice, semblent, au contraire, dans l'ignorance, si l'on peut dire, de leur but et de cet idéal sévère et triste, chanter la joie puérile de la vie, d'une vie éternellement souriante et matinale... C'est que, chez le Pinturicchio comme chez les autres maîtres du temps, peintres et sculpteurs, l'art est tout joie, enivrement de la terre et des choses... Joie de la beauté plastique ou pittoresque de la

matière, non pas sensuelle, non pas alourdie dans son expression par l'application de préceptes pédants, comme celle des paganisants du prochain siècle, mais vibrante, légère, spontanée, presque enfantine. Le printemps qui rit dans sa pensée, l'artiste le fait luire partout. Bernardino environne du même paysage enchanté l'étable, hantée par les anges radieux, où les bergers et les rois viennent adorer le Dieu nouveau-né; le site où sainte Barbe, échappée miraculeusement de sa tour, fuit la colère de son père idolâtre, et celui où saint Sébastien nu, attaché à une colonne, saigne sous les flèches... Est-ce un supplice ou un jeu? En vérité, on ne sait. Rien de tragique; la souffrance du saint et la férocité des bourreaux paraissent également illusoires. Connaissent-ils, ceux-ci qu'ils tuent; celui là, qu'il meurt? Ces sveltes jouvenceaux, cambrés sous la cuirasse romaine ou hardiment découplés dans leur costume italien, ce sont les archers mêmes que, jadis, Albert Giraud évoquait en ces beaux vers des *Dernières Fêtes*:

Les archers, comme lui jeunes et caressants,
Ne songent même pas à punir une offense;
Ils sont simples et bons, ce sont les beaux enfants
Qui se mêlaient naguère aux jeux de son enfance...

L'aspect du pays est trop délicieux; les arbres balancent leurs branches ou leurs palmes dans une atmosphère trop pure et trop dorée, le soleil met sur les magnifiques pierres du Colisée, dont on aperçoit, au loin, les arcades ruinées, des clartés trop vives et des ombres trop chaudes pour que, en un tel décor, la mort soit autre chose qu'une vaine



Clichés Alinari.

L'ANGE DE L'ANNONCIATION. PORTRAIT DU PEINTRE.

(Détails de l'Annonciation. S. Maria Maggiore, Spello.)

apparence... La mort, d'ailleurs, est exclue de l'Appartement Borgia : le Christ naît et ressuscite sur ces murailles, mais on n'y voit nulle part qu'il fut tourmenté et crucifié. Et la prédilection pour les spectacles de sérénité serait pour surprendre chez des êtres de volonté implacable tels que les Borgia, si l'on ne considérait, qu'avec tout leur temps violent, ils attendaient, précisément, de l'art ce que la réalité ne leur donnait point. La douceur était un idéal, alors, comme la force le deviendra, par la suite, et d'autant plus qu'elle aura décru dans les âmes et dans la vie...

A l'heure du paiement, le trésor pontifical était, sans doute, en pénurie d'argent, car le Pinturicchio se vit assigner, pour vingt-neuf ans, à titre d'honoraires, deux pièces de terre dans le territoire de Pérouse (décembre 1495), mais le cens de trente corbeilles de blé dont cette concession était grevée n'ayant pas tardé à paraître onéreux à l'artiste, la redevance fut ramenée, d'abord, en 1497, pour trois ans ; ensuite, en 1498, pour vingt-neuf ans, à un don annuel de trois livres de cire blanche à la Chambre apostolique de Pérouse, Un des documents qui ont trait à cette emphytéose fait l'éloge de l'art avec lequel le Pinturicchio a peint et décoré « Notre résidence du fort Saint-Ange » ; le Pape s'exprimait de la sorte avant l'explosion de la poudrière, occasionnée par la foudre, le 29 octobre 1497, qui détruisit une partie du Môle d'Adrien. On peut conclure de ces renseignements que Bernardino travailla au château avant le sinistre et depuis ; il ne reste, d'ailleurs, que des traces des « grotesques » que, selon Vasari, il y

exécuta et rien du tout des fresques de la « tour d'en bas », disparue elle-même, où l'on voyait des « histoires du pape Alexandre », ornées de nombre de portraits de « parents et amis dudit pape et, en particulier, de César Borgia, de son frère et de ses sœurs et de beaucoup de *virtuosi*, de puissants du temps ». Nous n'en saurions pas davantage sur cette œuvre, si un écuyer tranchant allemand, nommé Lorenz Behaim, longtemps au service des Borgia et curieux de souvenirs, n'avait pris le soin de transcrire les légendes des fresques. C'était une sorte d'apothéose d'Alexandre VI : le pape avait eu si grand peur de Charles VIII dans la réalité, qu'il était assez naturel qu'après le départ du monarque, il se donnât la satisfaction de triompher de lui, en peinture ! Et l'on voyait là le fier conquérant, qui avait subjugué toute la Péninsule, « sans coup férir », agenouillé aux pieds du pontife, servant la messe dite par lui ou, dans une procession, tenant la bride de sa monture !...

Le Pinturicchio fut, sans doute, plus ou moins utilisé par les Borgia, jusqu'aux approches de la fin de leur règne ; dans une lettre, en date de l'an 1500, César parle de lui comme d'un homme à son service. Mais les grands travaux qu'il avait eu à exécuter étant terminés, il avait pu se consacrer à des ouvrages moins considérables, peindre des tableaux d'autel, s'éloigner de Rome pour se rendre en Ombrie ou ailleurs. En 1497, par exemple, nous le trouvons à Spolète, peignant dans le Dôme, où brillaient déjà les admirables fresques de Filippo Lippi, des figures du Père Éternel, de la Vierge, etc., presque réduites à rien, aujourd'hui.



Cliché Alinari.

DÉPART D'ÆNEAS SYLVIUS POUR LE CONCILE DE BALE.
(Libreria du Dôme, Sienne.)

Le 18 août 1503, la fièvre — ou le poison — emportait Alexandre VI, auquel succédait — après Pie III, Piccolomini, qui ne fit que passer — son vieil ennemi Julien della Rovere. L'avènement de Jules II, le *terribile*, devait marquer le terme de la carrière du Pinturicchio dans la Ville Eternelle. A l'âme grondante de rêves de gloire et de grandeur du pape, l'art de Bernardino, comme celui du Pérugin, de Signorelli, du Sodoma, appelés avec lui, en 1506, et, avec lui, renvoyés brusquement et dédaigneusement, avait paru frappé, soudain, de caducité, à la comparaison des conceptions que Raphaël et Michel-Ange commençaient, à cette même heure, à développer sur les murailles de la Chambre de la Signature et sur les voûtes de la Sixtine. La dernière œuvre romaine de notre peintre, la décoration de la voûte du chœur de S. Maria del Popolo, entamée, peut-être, à cette époque, fut terminée avant le 13 mai 1510, date d'une déclaration de la main de l'artiste, qui confie au vicaire de l'église la garde de l'échafaudage employé à ce travail. Cette voûte, dans la chaude harmonie de ses couleurs profondes et de ses fonds d'or, fait apparaître, au centre, le *Couronnement de la Vierge* et, autour, dans la concavité, en des cadres ovales ou rectangulaires, les *Évangélistes* et quatre *Sibylles*. Dans les pendentifs, les quatre *Docteurs de l'Eglise*; entre les intervalles des cadres s'étirent et se contournent, reliées par des arabesques, les figurations fleuries et chimériques familières au peintre. C'est une conception grave et ferme, où la vie semble vibrer sous des formes hiératiques. Saint

Mathieu écrit tandis qu'un ange blond, rempli de révérence, lui présente l'encrier. Étendues et accoudées, dans leurs calmes draperies, les antiques prophétesses semblent à la fois augustes et douces : la *Sibilla Cumea*, les yeux au ciel, songe ; la Persique écrit ; la Delphique, au beau visage pur, est étonnée elle-même, dirait-on, des paroles oraculaires qu'elle va prononcer...

III

EN OMBRIE ET A SIENNE.

Une des portes de l'Appartement Borgia est surmontée d'une belle Madone, somptueuse et tendre. C'est une noble Dame, dans un riche costume brodé d'or, qui, d'un geste maternel, soutient le *bambino*, vêtu d'une robe violette à reflets dorés, debout devant elle, sur un coussin; autour d'eux des chérubins font une grande et lumineuse auréole. Et, évidemment, ce n'est point cette Vierge-là qui fut faite à la ressemblance de Giulia Farnèse, car, au milieu de ces décorations aux suggestions profanes, elle est comme une apparition tout ombrienne. C'est de l'Ombrie, en effet, qu'elle est venue, avec l'ovale délicat de son visage, ses yeux modestes et fervents, sous leurs sourcils arqués, ses longs cheveux blonds dissimulés sous le voile brodé ; c'est dans la tradition de son pays que le Pinturicchio l'a prise, pour accentuer et affiner, peu à peu, sa personnalité un peu fuyante ; pour faire sortir du type maniéré et, quelquefois,



Cliché Alinari.

RENCONTRE DE FRÉDÉRIC III ET D'ÉLÉONORE DE PORTUGAL A LA PORTE CAMOLLIA, A SIENNE.

(Libreria du Dôme, Sienne.)

mièvre des origines la belle physionomie spiritualisée que nous verrons dans l'*Annonciation* de Spello ; tellement que toutes ces Vierges presque identiques de parure et d'attitude, la tête penchée, les yeux mi-clos, dans une expression de tranquille joie ou de contemplative adoration, semblent des sœurs, que l'âge, seulement, et la complexion, allègre ou réfléchie, feraient différer.

Jésus n'a pas toujours, en ces peintures, la libre grâce que le maître a su donner aux figures d'enfants qu'il aimait mêler aux personnages de ses fresques : avec sa tête frisée et son corps potelé et frais, il a quelque chose d'affecté, de conventionnel, qu'il soit, comme dans la *Madone* du palais des Conservateurs, à Rome, endormi sur les genoux de sa mère ; comme dans celles du comte de Crawford, Wigan, ou de la cathédrale de S. Florido, à Città di Castello, prêt à recevoir le sein ou bénissant, de sa main soulevée par la Vierge, le petit saint Jean incliné devant lui. Le groupe divin se profile, tantôt, sur un fond d'or (*Madone* de Xativa — Espagne — peinte pour un membre de la famille Borgia) ; tantôt, et le plus souvent, sur une perspective de paysage, dont les aspects de sérénité, rendus avec l'éclat de la miniature, n'ajoutent pas médiocrement à l'attrait de ces dévotes images.

A l'exception de celle de Città di Castello, œuvre de jeunesse, à ce qu'il semble, toutes les Madones que nous venons de citer appartiennent à la période romaine du maître. Il en va de même de la *Madone* dite de la Paix, peinte vraisemblablement, en 1489, pour Liberato Bartelli, nommé

cette année-là prieur de l'église de S. Severino, détentrice de l'œuvre. A gauche et dans le bas du tableau, se dessine, comme l'effigie d'une médaille, le portrait du donateur, physionomie décidée, avec ses yeux cernés, son nez busqué, ses pommettes saillantes. Il est à genoux, dans son sobre costume ecclésiastique bleu et rouge, devant la Vierge, une Vierge enfant et femme tout ensemble, qui penche sur Jésus bénissant un visage aussi candide que le sien. Derrière elle, deux anges, l'un qui adore, les yeux levés ; l'autre, la tête baissée, abîmé dans une méditation extasiée. Et le groupe divin — la jolie Marie en robe rose et manteau bleu, l'enfant en robe blanche et les anges tout dorés — apparaît dans les lueurs du crépuscule qui descend, effervescent et calme, sur la paisible contrée où chevauchent les rois mages... On pourrait classer vers la même époque le beau portrait de *Jeune homme*, châtain, au teint basané, coiffé d'une toque, que possède le Musée de Dresde, et dont le paysage léger, transparent, s'illumine de clartés rose et argent, féeriques.

En 1496, les moines de S. Maria dei Fossi, à Pérouse, signaient avec le Pinturicchio un contrat pour l'exécution d'une grande *Ancona*, où l'on devait voir, au milieu, « l'image de notre glorieuse Vierge avec l'enfant » ; à droite, « le glorieux saint Augustin, en vêtement épiscopal » ; à gauche, « saint Jérôme, en habit de cardinal ». Au-dessus, l'*Annonciation* : d'un côté, l'ange ; de l'autre, l'*Annunziata* ; puis la *Pietà* et le Saint Esprit. Sur la prédelle, des saints encore, le pape, des

cardinaux, des moines, « tous ornés, comme il convient, soit d'or, soit de couleur, aux frais du dit maître Bernardino » qui promet, en outre, de peindre, dans les intervalles des tableaux, « des figures, des paysages, des ciels... ». La somme à payer était fixée à 110 florins, 70 au commencement du travail, le reste à la fin ; 3 florins étaient alloués, de plus, pour la location d'une chambre. De toutes les parties de cette œuvre, conservées à la Pinacothèque de Pérouse, la plus remarquable est la *Pietà* : le Christ nu, les flancs enveloppés d'un linge rayé d'or, sort du tombeau, les yeux clos, le côté saignant ; il est soutenu par deux anges blonds, pleins, le premier, de compassion ; le second, d'étonnement douloureux. Chose rare dans l'art italien du temps, unique chez le Pinturicchio, l'*Annunziata* de cette *ancona*, qui tient en main un missel décoré d'une miniature représentant l'*Annonciation*, se trouve dans une petite chambre éclairée par une lucarne d'où sort le Saint-Esprit. Au mur est fixée une planchette qui supporte des livres, un chandelier et des flacons. On pourrait soupçonner là quelque réminiscence d'une œuvre flamande.

Le Pinturicchio acheva, sans doute, cet ouvrage à Pérouse même. On ignore s'il habitait cette ville, en ce moment — 1498 — mais il y possédait, en tout cas, une maison. En 1500, il peignit, peut-être, pour ses compatriotes de la Compagnie de Saint-Augustin, une effigie de leur patron, aujourd'hui à la Pinacothèque Vannucci ; en 1501, il fut, certainement, élu décemvir,

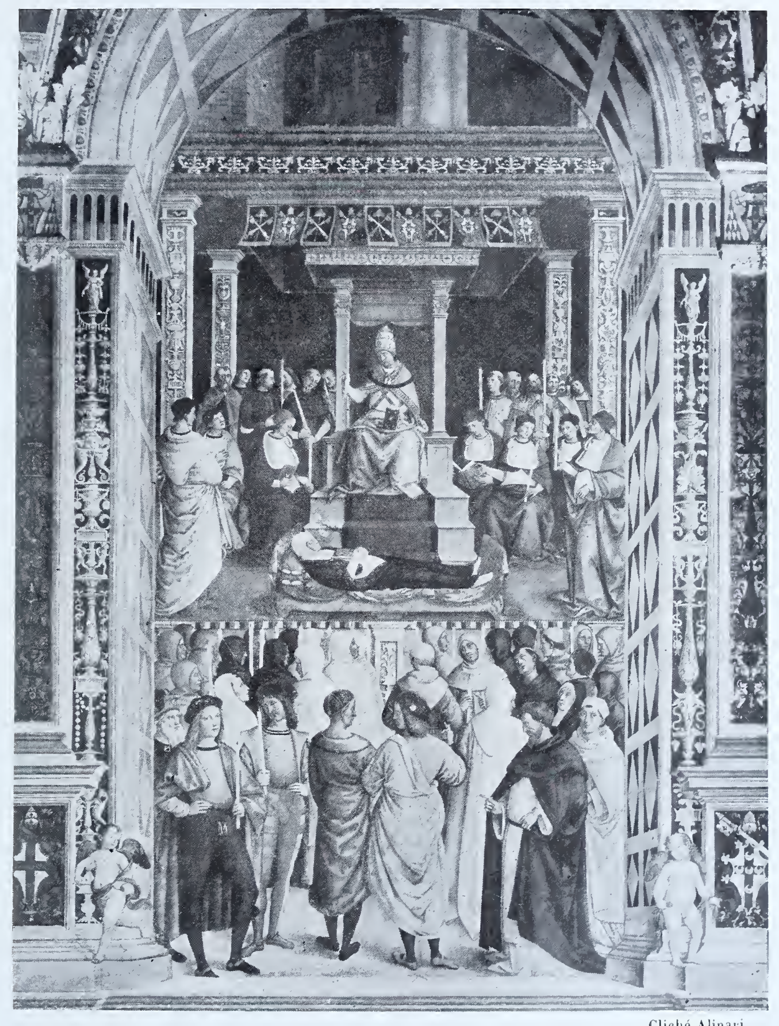
ce qui ne permet pas de douter que, durant cette période, il fit résidence dans sa ville natale. Les Baglioni, seigneurs magnifiques et sauvages, continuaient à tenir la république dans leur dépendance et à éclabousser les pages de ses annales de leur sang ou de celui des autres! L'année précédente, le 15 juillet, ils avaient offert à leurs concitoyens une inoubliable journée de fête et de meurtres. La famille étant rassemblée toute à Pérouse, pour la célébration des noces du bel Astorre avec la noble Lavinia Colonna, le jeune époux, Guido, Sigismondo et Simonetto Baglioni tombèrent dans les rues, la nuit, sous les coups de leurs parents Griffonetto et Filippo da Braccio. Belle tuerie éclatante, en commémoration expiatoire de laquelle la mère de Griffonetto, Atalanta Baglioni, suspendit dans l'église de Saint-François la *Déposition de croix*, moins pitoyable qu'héroïque, peinte plus tard par le jeune Raphaël, qui, à l'heure de l'événement, travaillait avec son maître, le Pérugin, à la décoration du *Cambio*.

Dans la chapelle Baglioni de S. Maria Maggiore de Spello, aucun souvenir tragique ne s'associe, pour dramatiser leur douceur, aux fresques que le Pinturicchio y peignit, en 1501, pour Troilo Baglioni, prieur de la collégiale, devenu à la même date évêque de Pérouse. Ce n'est point, cependant, que l'orgueil de parti n'ait trouvé moyen de s'y mélanger à la piété, car, si nous voyons les armes des Baglioni portées dans le cortège des rois mages, ailleurs, dans un coin, apparaît l'écusson brisé des Oddi, leurs ennemis vaincus et humiliés! A Spello, le système

de décoration du maître n'a pas changé. Ce sont toujours, parmi la fantaisie des « grotesques » qui remplissent les vides laissés par les fresques, sous l'œil des sibylles Europea, Tiburtina, Erythrea et Samia, trônant à la voûte, de belles scènes d'adoration, ordonnées en de luxueux décors architecturaux qui, comme dans l'*Annonciation*, encadrent d'une arcade superbe et ornée la vue d'un ravissant paysage ou, comme dans *Jésus parmi les docteurs*, remplissent la perspective de la figure de majesté du temple hexagone érigé si souvent dans les peintures de Bernardino et du Pérugin. Mais il semblerait qu'ici, en cette cité ombrienne, petite et quiète, le maître, soustrait aux influences composites qui s'exerçaient à Rome et, peut-être aussi, aidé de moins nombreux collaborateurs, ait mis plus d'amour dans son œuvre, on ne sait quelles inspirations plus intimes qui, sous les mêmes apparences riches, font ses compositions plus heureuses et ses personnages plus agissants. L'ange de l'*Annonciation*, doux et grave ; la Vierge, la tête inclinée, les bras ouverts, en une attitude d'infinie obéissance, tous deux blonds, tous deux rayonnants, procèdent des figures similaires de S. Maria del Popolo et de l'Appartement Borgia, mais avec un accent nouveau de grâce nerveuse et d'émouvante sensibilité. Ils ne sont pas d'un moindre attrait, la Madone environnée de roses, les anges graciles et les rudes bergers qui, agenouillés, adorent l'enfant de la *Nativité*, tandis que les rois orientaux, suivis de leur pompeuse escorte, s'apprêtent à approcher, leurs

offrandes à la main. Une des plus séduisantes imaginations du peintre est, sans nul doute, celle de *Jésus parmi les docteurs*, drapé comme un petit philosophe, avec son visage sérieux et ingénu, comptant ses arguments sur ses doigts, du même geste que la sainte Catherine de l'Appartement Borgia. Autour de lui, debout, les docteurs : vieillards vénérables, dont certains costumés en Turcs ; adolescents, la figure délicate et hardie sous la toque inclinée qui laisse échapper les ondes de leur lourde chevelure — écoutent, déconcertés, le Sauveur, leurs livres inutiles sous le bras. A gauche, la Vierge retient par son vêtement l'inquiet Joseph qui veut tirer Jésus de cette assemblée et le ramener sagement à la maison. Et, comme d'ordinaire, pour signifier, pourrait-on croire, à côté des événements miraculeux et illustres, la vie qui cependant continue, cent épisodes triviaux ou singuliers : gens qui cheminent, mendient, prennent le frais sous la tonnelle d'une auberge ; soldats lancés à l'assaut d'une fortification, etc., apparaissent dans les perspectives agrestes de l'*Annonciation* et de la *Nativité*... Ces belles fresques, nous l'avons dit, le Pinturicchio les a signées magnifiquement, de son portrait.

Les édifices religieux de Spello montrent d'autres œuvres attribuées également à Bernardino, sans certitude suffisante ; par contre, l'église des mineurs conventuels, S. Andrea, contient un énorme tableau représentant la *Madone trônant entre saint François, saint Laurent, saint Louis de Toulouse et saint André.*



Cliché Alinari.

CANONISATION DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE PAR PIE II.
(Libreria du Dôme, Sienne.)

qui devait paraître d'autant mieux authentiqué que, à l'avant-plan, se trouve reproduite une lettre émanant de Gentile Baglioni, coadjuteur de l'évêque d'Orvieto, dont la suscription est libellée de la sorte : *Eximio viro pictori digniss° maestro Bernardino Perusino alias el Pentorichio.* L'auteur de cette missive, datée du 14 avril 1508, fait part au peintre, en l'exhortant à y accéder, du désir de « Sa Magnifique Seigneurie Panniolfo Petruccio, de Sienne », de le voir retourner dans cette ville, pour achever, probablement, les travaux entrepris par lui dans le palais de ce personnage. Le bon Pinturicchio était, peut-être, bien aise de montrer, sinon à la postérité, à laquelle il ne pensait guère, tout au moins à ses compatriotes, qu'il était traité honorablement par les magnats ; peut-être, aussi, ce fac-similé était-il seulement une façon d'excuse de l'artiste, auprès du clergé de S. Andrea, pour l'obligation où, étant rappelé à Sienne, il s'était trouvé de résigner le soin d'achever cette œuvre — complètement dessinée et en partie peinte de sa main — à son élève Eusebio di San Giorgio, auquel il abandonna, pour sa part, cent des 160 ducats, prix convenu du tableau. Le maître peignit-il, durant son séjour à Spello, la lunette — actuellement au palais municipal — de la porte San Jacopo d'Assise, une *Vierge*, l'enfant couché sur les genoux, dans une *mandorla*? C'est possible, mais on ne saurait inscrire à son compte le *Père Éternel* de la voûte de la Chapelle des Roses, à S. Maria degli Angeli, simple travail d'école.

Tandis que Bernardino peignait les fresques de Spello, s'achevait à Sienne la construction de la *Libreria*, érigée, à côté du Dôme, aux dépens du cardinal François Piccolomini et à la gloire de l'oncle de ce prélat, le célèbre Æneas Sylvius, monté sur le trône pontifical, sous le nom de Pie II, en 1458, et mort en 1464. La mémoire de ce pape était en grande recommandation aux Siennois, ses concitoyens, et encore davantage à sa famille, sur laquelle sa carrière prodigieuse avait jeté un grand lustre, sans parler de biens plus tangibles. La *Libreria* était destinée, notamment, à réunir, pour l'usage des doctes et l'ornement de la noble cité, les ouvrages du savant pontife, et il parut convenable de mettre, en même temps, sous les yeux des lecteurs de ceux-ci la représentation des étapes mémorables de la vie d'Æneas. Après quelques pourparlers, vraisemblablement, le cardinal et le Pinturicchio se mirent d'accord et, pour constater en due forme leurs obligations réciproques, firent dresser un contrat d'un détail et d'une précision admirables : « Qu'il soit connu de quiconque lira ou verra le présent écrit, est-il dit au préambule de l'acte, comment le Révérendissime Seigneur cardinal de Sienne, cejourd'hui XXVIIII de juin MCCCCCII, donne à maître Bernardino, dit le Pentorichio, peintre de Pérouse, à peindre une bibliothèque, située dans le Dôme de Sienne, sous les conditions et conventions indiquées ci-après, à savoir : ... » L'artiste s'engage, tout d'abord, à poursuivre l'œuvre sans interruption ni délai. Il revêtira la voûte « de ces

fantaisies qu'aujourd'hui on appelle grotesques » ; outre cette voûte, il peindra à fresque « dix histoires » dans lesquelles, selon les instructions qu'il recevra, il représentera « la vie du pape Pie de sainte mémoire, avec les personnages, actions et costumes qui à la bien exprimer sont nécessaires et opportuns, à l'aide d'or, de bleu d'outre-mer, d'émaux, de vert d'azur et autres bonnes couleurs ». « Lesdites figures, peintes à fresque, il sera tenu de les retoucher à sec et de les terminer de bonnes couleurs, chairs, vêtements, arbres, paysages, cités, airs, extrémités et ornements. » Au surplus, tous les dessins, tant en cartons que sur la muraille, devront être de sa main ; de sa main, aussi, seront peintes toutes les têtes, qu'il retouchera à sec et conduira à leur complète perfection. Il lui incombera de faire les pilastres, chapiteaux, corniches ; les cadres pour les inscriptions, etc. Et, « pour salaire et récompense », le Révérendissime cardinal promet de lui donner 1000 ducats de *camera*, en cette façon : 200 ducats, à Venise, « pour acheter l'or et les couleurs nécessaires ; cent autres ducats à Pérouse, à sa volonté, pour ses besoins et conduire ses bagages et aides à Sienne » ; pour lesquels 300 ducats, il donnera bonne caution. Après l'achèvement de chaque « histoire », il lui sera versé 50 ducats et les 200 restants à la fin du travail. Il jouira d'un logement près du Dôme ; la chaux et le sable lui seront fournis. « Et, parce que lui, maître Bernardino, tandis qu'il travaille à Sienne, a besoin de grain, de vin et d'huile, il sera tenu de les

prendre, pour le même prix qu'il les achèterait à d'autres, au facteur du cardinal, en décompte et paiement de l'œuvre. » Tout étant ainsi prévu, les deux parties s'engagent mutuellement « sur leurs biens et héritages, mobiliers et immobiliers, présents et futurs », et leur signature est validée par le notaire « apostolique et impérial », qui instrumente en présence de quatre témoins qualifiés.

Le bon Mécène, qui apparaît là aussi soucieux de l'excellence de l'œuvre que de la vente de son grain et de son vin, fut élu pape le 22 septembre et mourut le 18 octobre 1503. La voûte ornée, selon qu'il était convenu, des armes du cardinal, « riches et belles », était à peu près seule achevée avant ces événements et arrondissait, dès lors, au-dessus de la salle, les belles lignes de ses voussures et de ses pendentifs décorés, sur fond rouge, bleu turquin ou or, de figures en clair-obscur ou en couleur : allégories ou mythologies, Vérité, Sagesse, Paix, centaures qui luttent et satyres qui rient, dieux de la terre et de la mer... Le testament de Pie III pourvoyait au sort de son entreprise ; cependant, le parachèvement de celle-ci, assujetti à quelques interruptions, mises à profit, ailleurs, par l'artiste, n'intervint, apparemment, que vers la fin de 1506. Le dernier paiement effectué par les héritiers Piccolomini à Bernardino et comprenant, du reste, le prix d'autres travaux, eut lieu le 18 janvier 1509.

A Sienne, le Pinturicchio revenait, en quelque sorte, aux sources de l'art ombrien. Sienne avait appris à Pérouse le secret de cette suavité qui, ici autant que là, fut comme

la fleur inattendue d'une terre violente et enfiévrée. Sienne, c'était la louve ardente, aux mamelles aiguës, dont la maigre silhouette de bronze se dresse aux carrefours des rues étranglées de la cité et, à la fois, le sigle *IHS*, emblème du nom de Jésus, sculpté ou peint, à l'exhortation de saint Bernardin, au linteau des portes des habitations. Elle avait été — de même que Pérouse — véhémente dans l'action comme dans la contemplation, mais action et contemplation allaient périclitant, parce que les temps héroïques de la liberté et de l'art venaient à leur accomplissement. En attendant la servitude médicéenne, la vie politique continuait à y être toute en soubresauts et en carnages, tandis que l'art traçait de pieuses images sur les façades des palais défiants, dans les salles orageuses du municipe, sur les portes fortifiées de la ville; partout, et jusque sur les civières des hôpitaux et les couvertures des registres d'impôt... Sa peinture, qui avait été très énergique et très tendre, puissante dans l'invention, au XIV[e] siècle, avait laissé l'énergie pour ne garder que la tendresse. N'ayant pas, depuis, demandé de principes de renouvellement à la nature et à la vie, elle se confinait et dépérissait lentement dans l'atmosphère tiède et morbide de sa tradition diminuée. Assurément, il n'existait point, à ce moment, de maître siennois capable d'exécuter une œuvre d'envergure aussi considérable que la décoration de la *Libreria*; nul doute, sinon, que François Piccolomini n'eût pas eu recours à un étranger. Le Sodoma, autre étranger, résidait dans la cité de la Vierge, vers 1501, mais il était jeune encore, fort

éloigné de jouir de la renommée du Pinturicchio et, à vrai dire, moins propre que celui-ci à assumer la tâche d'illustrer avec verve et magnificence des « histoires » contemporaines. Bernardino, qui avait amené avec lui quelques peintres de Pérouse, se choisit de plus un certain nombre d'aides parmi les artistes siennois, notamment, pour ne citer que les plus notoires, Baldassare Peruzzi, Bernardino Fungai et Girolamo del Pacchia.

La délicieuse Sienne, toute resplendissante de siècles, avec ses palais rouges et ses maisons noires, avec ses rues en cascades, en torrents, en ravins, dessine sur le ciel profond une ligne accidentée et chantante, que couronne, là-haut, au sommet de la plus élevée de ses collines, son Dôme blanc et noir, accolé d'un campanile dressé comme un gonfalon... Le premier aspect de la grande nef de l'édifice est celui d'une gigantesque châsse, dont les parois scintillantes et polies seraient faites de pierres colorées, d'orfrois et de mosaïques : c'est un éblouissement, et qui, pourtant, se renouvelle, aussi fort quoique différent, lorsque, ayant franchi le beau portail sculpté de la *Libreria*, placé dans le bas côté de gauche, on se trouve soudain au milieu de cette salle dont toutes les surfaces, depuis le carrelage vernissé jusqu'aux fenêtres à vitraux; depuis les murailles jusqu'à la voûte, sont d'un coloris admirable qui semble avoir conservé tout le lustre de la nouveauté. Et, vraiment, on rencontre ici, intacte, une des œuvres les plus caractéristiques de cet art de la première Renaissance, si impatient de vie, si avide d'abondance et d'éclat, qu'il ne



Cliché Alinari.

LA NATIVITÉ DE SAINT JEAN-BAPTISTE.
(Dôme, Sienne.)

savait rien laisser de la réalité pittoresque dont ses yeux s'étaient enchantés et qu'il voulait faire passer tout entière, êtres, choses et paysages, dans ses vastes et minutieux ouvrages.

Le héros de ces « histoires » était, d'ailleurs, singulièrement représentatif du temps, lui aussi. Humaniste de grand talent, orateur discret et habile, expert à toutes les rhétoriques et à toutes les philosophies, paganisant transformé, finalement, en apôtre, il avait fait carrière dans les milieux les plus divers. Il avait brillé, autant par son esprit que par la licence de ses mœurs et de ses écrits, parmi les scribes du concile de Bâle. L'antipape Félix V l'eut à son service, puis l'empereur Frédéric III, dont il négocia, notamment, le mariage avec Éléonore de Portugal. Nommé évêque de Trieste par l'humaniste Nicolas V ; cardinal par Calixte III, le premier pape Borgia, il succéda à ce dernier. La grande partie de son règne de six ans se consuma à la réalisation d'un utopique projet de croisade contre l'Islam, dont les hordes victorieuses venaient de jeter les Byzantins hors de Constantinople. Mais qui se souciait du Turc, alors, que ceux qu'il menaçait immédiatement ? Pie II prenait de retors et positifs diplomates, comme Philippe le Bon, pour des paladins ou des preux, ivres d'aventure et de foi ! Le réalisme n'était pas que dans l'art : Pie fut payé de feintes, de promesses, de cérémonies. Au congrès qu'il avait convoqué à Mantoue, il écouta et prononça nombre de harangues latines, érudites et ornées ; à Ferrare, au lieu de son débarquement, il fut accueilli, comme

de puissance à puissance, par les statues des Dieux rangées en hémicycle ! Mais il n'en fut rien davantage et, lorsqu'il arriva à Ancône, où l'armée catholique devait se réunir, il n'y trouva que des bandes faméliques de routiers. Il y mourut au moment presque où la flotte vénitienne, longuement attendue, arrivait : « Elle me manquait, dit-il mélancoliquement, et, à présent, c'est moi qui vais lui manquer ! »

C'était une belle chronique à peindre, riche en épisodes de fête ou de solennité, susceptible de permettre l'évocation, en de nobles décors monumentaux, d'assemblées nombreuses, de cortèges de personnages chamarrés, vêtus de brocart, de velours ou de soie. Et le seul défaut de l'œuvre provient, précisément, sans doute, de l'abondance des scènes très analogues que le peintre avait à figurer. Il était difficile de diversifier essentiellement la représentation d'événements tels que la réception d'Æneas Sylvius, envoyé soit du concile de Bâle, soit de l'empereur, par le roi d'Écosse ou par le pape Eugène IV ; tels, encore, que sa consécration en qualité de cardinal et son élection à la papauté. C'est toujours un souverain trônant qui écoute ou bénit, entouré de sa cour de dignitaires ou de cardinaux. Si adroitement que Bernardino ait varié l'attitude des acteurs, la disposition et les éléments du décor — ici, la nef d'une église ; là, l'intimité d'une chapelle ; ailleurs, une place publique ; ailleurs encore, des salles palatines éclairées par des fenêtres ou de belles arcades qui s'ouvrent sur une échappée radieuse de pays — il ne se pouvait point que la



Cliché Alinari.

UN CHEVALIER DE RHODES.
(Dôme, Sienne.)

répétition de motifs forcément identiques ne devînt un peu fastidieuse... Heureusement, les prestiges de la couleur, une couleur chaude et vibrante, sauvent tout : il y a dans celle-ci une joie propre, un rythme qui, se répercutant, pour ainsi dire, de fresque en fresque, marie et confond toutes ses tonalités vives en une harmonie totale, à la fois douce et incisive. D'un autre côté, on reçoit le plaisir de la vie simulée en des compositions d'autant plus ressemblantes à la réalité qu'elles sont moins arrangées. Eh ! oui, Raphaël, auquel on a voulu attribuer l'invention des plus charmantes figures de ces fresques, aurait donné plus d'ampleur à celles-ci ; son art aurait mieux fait concerter les personnages en une action commune ; il aurait atténué l'éclat trop égal des couleurs et supprimé ou relégué à l'arrière-plan quantité de figurants aussi inutiles que délicieux, placés en vedette par le Pinturicchio : Turcs ou Levantins en costume bariolé, spectateurs dont l'unique office semble être de montrer, de dos, leur silhouette nerveuse et leur manteau bien drapé. Cependant, avec plus de science, le maître des *Stanze* nous aurait-il communiqué une impression aussi vive de la réalité?

La question de la collaboration du Sanzio à la décoration de la *Libreria* a longtemps passionné la critique. La source de cette tradition, ce sont les dires de Vasari, qui, du reste, se contredisent d'une édition à l'autre et de la Vie du Pinturicchio à celle de Raphaël. L'autorité du conteur-biographe avait fait attribuer à Raphaël la majeure partie des dessins (*Livre de Venise* ; Uffizi ; Brera ; Coll. Baldeschi, à

Pérouse; etc.) se rapportant aux fresques de la *Libreria*. Malheureusement pour la thèse des spoliateurs du Pinturicchio, en admettant même que celui-ci, foulant aux pieds et son amour-propre et les clauses obligatoires de son contrat, eût confié à un débutant le plus difficile de sa tâche, il resterait à prouver que le jeune artiste résida à Sienne durant l'exécution du travail. Or, nous savons qu'il était, alors, occupé ailleurs. A notre sentiment, rien n'autorise à dénier à Bernardino la paternité entière d'une œuvre où sa personnalité brillante se manifeste dans la plénitude de ses dons originaux. Et cela particulièrement dans les pages à propos desquelles, surtout, le nom de Raphaël a été prononcé : le *Départ d'Æneas pour Bâle* ; la *Rençontre de Frédéric III et d'Éléonore de Portugal, à la porte Camollia, à Sienne*, et la *Canonisation de sainte Catherine*. Tout dans ces trois fresques est investi d'un charme extrême ; les figures principales en sont d'un relief et d'une vérité intenses : l'Æneas Sylvius, jeune, ardent, au joli visage spirituel encadré de cheveux blonds, sous un feutre rouge, qui paraît à cheval dans la première, retourné à moitié vers le spectateur ; le groupe superbe et élégant de l'empereur, de sa fiancée et d'Æneas, dans la seconde, et, dans la dernière, les laïques, en vêtements collants, parmi lesquels certains identifient Raphaël et le Pinturicchio lui-même... Il faudrait pouvoir s'attarder. Chacune des œuvres de ces maîtres amoureux du détail précis et savoureux demanderait une étude analytique : la brièveté nécessaire de ce petit livre nous emporte.



Cliché Alinari.

UN CHEVALIER DE RHODES.
(Dôme, Sienne.)

La fin de la vie du Pinturicchio s'écoula à Sienne. Il s'en éloigne, parfois, pour aller en Ombrie ou, comme en 1508, à Rome : il possède encore des intérêts à Pérouse, où, détail assez peu explicable, il est inscrit dans les matricules du Collège des peintres seulement en 1506 ; mais Sienne est devenue le siège de son activité et la demeure de sa famille. C'est là que lui naissent en 1506, 1509 et 1510, deux fils, Giulio Cesare et Camillo Giuliano — dont Luca Signorelli fut le parrain, — une fille, Faustina Girolama, enfants qui pourraient bien être illégitimes, car le testament de leur père n'en fait aucune mention. C'est avec des gens de Sienne, la veuve du peintre-sculpteur Neroccio di Bartolommeo, en 1504; Pandolfo Petrucci et Paolo di Vannoccio Biringucci, provéditeurs de la Chambre de la Commune, en 1509, et Antonio Primaticci, en 1511, qu'il contracte pour l'achat ou la vente de terrains ou d'une maison. La *Balia* de Sienne qui, en 1506, sanctionnait une donation de vingt arpents de terre faite — on ne sait pour quel motif — par la commune de Montemassi au peintre, consentait à ce dernier, en 1507, exemption des impôts pour trente ans. Cette faveur, le bon Pinturicchio, « serviteur des Seigneurs de la Balia et non le moindre des peintres célèbres », l'avait sollicitée, « considérant le malheur des temps, la médiocrité et la diminution des gains et la lourde charge de sa famille », en une belle supplique, dont l'exorde naïvement pompeux parlait comme de raison des Grecs et des Romains.

Pendant l'interruption des travaux de la *Libreria*,

occasionnée par la mort de Pie III, il effectua nombre d'ouvrages pour les églises siennoises ou ombriennes : la Pinacothèque Vaticane conserve un *Couronnement de la Vierge* peint vers 1503, pour S. Maria della Pietà, à Castel della Fratta (aujourd'hui Umbertide), ordonné selon la norme habituelle, bon tableau, le « plus beau du maître », à l'opinion de M. Venturi ; « travail d'élève », à celle de M. Ricci. On a attribué quelquefois à Bernardino une *Adoration des Mages*, de la même collection, originaire du couvent della Spineta, qu'il faut donner, avec M. Lafenestre, au Spagna. Vers cette époque également, notre peintre exécutait, pour l'église de S. Francesco, à Sienne, des tableaux, détruits depuis, et dans le Dôme, huit petites fresques et un des motifs, *la Sagesse et la Fortune*, du merveilleux pavement en *graffiti*. Ce dernier ouvrage valut à son auteur, d'après les documents conservés, 12 lires, et l'autre 700, c'est à savoir, « pour huit tableaux de sa main, dans la chapelle Saint-Jean, illustrés de figures de différentes sortes et couleurs, mises en or et couleurs fines... ». Trois de ces fresques ont été complètement repeintes ; trois des cinq subsistantes ont trait à la vie du Précurseur : la *Nativité*, représentée dans un mode et avec une simplicité trécentistes ; *Saint Jean au désert*, un désert aussi verdoyant et fleuri que celui où, à Aracœli, nous avons vu saint Bernardin ; enfin la *Prédication de saint Jean* ; les autres nous montrent, toutes deux, un chevalier de Rhodes, à genoux, les mains jointes, au sommet d'une colline, d'où l'on découvre le panorama



Cliché Alinari.

LA SAGESSE ET LA FORTUNE.
(Dôme, Sienne.)

d'un port de mer. Ces deux chevaliers, l'un jeune et richement armé, l'autre d'âge mûr, en costume noir, seraient-ils l'un et l'autre, comme on l'a supposé, Alberto Aringhieri, le maître de l'œuvre du Dôme, aux dépens duquel, dès lors, la chapelle aurait été décorée ? L'allégorie de *la Sagesse et la Fortune*, dont les personnages se dessinent en blanc dans le marbre noir du pavement, n'est point des plus limpides. La Fortune, une dame à peu près nue, se tient dans l'équilibre instable qui lui est naturel, un pied sur un vacillant esquif, le second sur un globe; au-dessus de sa tête une voile se déploie, que le vent enfle. La Sagesse, elle, trône en une sorte d'île élyséenne, entre Socrate et Cratès ; sur la terre rouge, au-dessous, divers individus cheminent, en proie à la vanité et au désir des richesses...

Les trahisons de la Fortune, le Magnifique Pandolfo Petrucci les avait éprouvées ; mais à la fin, après maintes vicissitudes, sa tyrannie — moins lourde, tout compte fait, que celle de la démagogie ! — s'étant raffermie, ce seigneur résolut de se faire construire, près du Baptistère, un palais dont il confia la décoration au Pinturicchio et à Signorelli. De cette œuvre, tout inspirée de la poésie antique, où la grâce du maître de Pérouse et la vigueur un peu âpre de celui de Cortone avaient dû s'unir pour une beauté singulière, il ne reste que des fragments conservés à Sienne et à la *National Gallery*. A celle-ci appartient le *Retour d'Ulysse*, de Bernardino. Aidée par une servante, la fidèle Pénélope brode à son métier. Télémaque, charmant comme un page,

accourt vers sa mère, pour lui transmettre l'impératif message des prétendants. Deux de ceux-ci regardent, l'un, maigre, basané, l'air effronté ; l'autre, cambrant la hanche, un faucon sur le poing droit, avec un visage de fille langoureuse. Debout au seuil de la demeure, le vaillant chevalier Ulysse, déguisé en mendiant, considère les présomptueux jouvenceaux d'un œil sombre ; par la large baie de la fenêtre, on aperçoit la galère pavoisée de la croix qui vient de le ramener de Terre Sainte, en dépit des embûches des sirènes et de l'enchanteresse Circé, dont on voit aussi, au loin, l'île aux prestiges diaboliques... C'est de l'Homère traduit dans le langage d'un ménestrel !...

Parmi les ouvrages de la fin de la carrière du Pinturicchio, il faut inscrire, probablement, le *Reliquaire* du Musée de Berlin, et certainement, sur la foi d'une pièce authentique, la *Madone glorieuse, adorée par saint Grégoire le Grand et saint Bernard*, de San Gemignano. La collection Borromeo, à Milan, possède sans doute la dernière œuvre du maître : une *Montée au Calvaire*, qui porte la date de 1513. C'est comme une petite et chaude miniature, dont les nombreux personnages — le douloureux Jésus, en robe brodée d'or, traîné au bout d'une corde par un féroce bourreau ; les saintes femmes que des soldats aux armes dorées brutalisent — déploient leur cortège devant un paysage touffu, par les échappées duquel se découvrent de vastes perspectives de montagnes et de ciel...

En 1509, époque de son testament initial, l'artiste avait-il subi une première atteinte du mal qui devait l'emporter ? Nous



Cliché Hanfstaengl.

LE RETOUR D'ULYSSE.
(National Gallery, Londres.)

ne savons. Dans le courant de l'année 1513, le 7 mai, il fait, entre les mains de ser Mattia Selva, un nouveau testament : il institue légatrices universelles ses filles Egidia, Faustina et Adriana, sous la tutelle de leur mère Grania, à laquelle il laisse 300 florins, qui lui serviront de dot, au cas où elle se remarierait. Depuis longtemps, évidemment, Bernardino ne se faisait plus d'illusions, à cet égard, et connaissait que sa veuve ne serait point des rares et illustres inconsolables ! Un jour, après quelque escapade de Grania avec son amant, un certain Girolamo di Paolo, dit le Paffa, soldat de la *Piazza*, cette conviction devint-elle trop cuisante pour son amour-propre et le poussa-t-elle à réduire la dot à 100 florins ? Un codicille atteste ce mouvement de colère, dont, au reste, un autre codicille annula, un mois plus tard, les effets. Le pauvre homme eut motif de se repentir de sa débonnaireté, car selon le récit que nous a laissé Sigismondo Tizio, ami et voisin du Pinturicchio, la mort de celui-ci, survenue le 11 de décembre 1513, fut précipitée par la négligence volontaire de la dure et volage Grania, trop occupée avec le Paffa pour soigner le malheureux grand artiste...

Telles furent la vie, l'œuvre excellente et la misérable fin de Bernardino Pinturicchio. A l'heure où il disparaissait, il était déjà, au même titre que le Pérugin, cet astre éteint, et que Signorelli, comme le survivant d'une autre ère, le témoin d'un idéal qui allait se démodant. Ils étaient morts, les autres chefs de cette puissante génération ; morts, Man-

tegna et Botticelli ; morts, Ghirlandaio, Filippino Lippi,... tous ces maîtres qui conjuguaient si admirablement la réalité avec la fiction. Et avec eux, le réalisme ; à vrai dire, le réalisme ne pouvait être pour la pensée italienne, éprise ataviquement d'ordre et d'harmonie, qu'une transition, un intermède de liberté entre deux dogmes esthétiques, le dogme giottesque du XIV[e] siècle, le dogme calssique du XVI[e]. Mais avec quelle fougue primesautière elle s'y était jouée et complue ! Dans la nouveauté robuste de sa jeunesse, le XV[e] siècle, l'esprit délivré des lisières scolastiques du moyen âge, était venu à la nouveauté tout à coup dévoilée du monde ; et tout, dans cette révélation, avait été pour lui joie, inspiration, jouissance... Affranchi de l'étroite tradition, l'art s'était ouvert le domaine illimité des formes ; toute l'existence contemporaine, chatoyante et diverse, il se l'était incorporée, pour faire réapparaître, en ses œuvres, tout le passé sous l'aspect du présent ; tout le mystère sacré ou la fable profane sous la figure de la réalité...

Beauté simple comme la vie et, comme elle, enivrante, mais qui ne suffira plus aux siècles qui s'avancent. L'art dédaignera le naturel pour la grandeur, et l'idéal qu'il se créera, il ne l'atteindra, finalement, ou ne croira l'atteindre qu'en s'éloignant toujours davantage de la vie.

FIN.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

3173 03. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon